FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL




No D.150B.86
T. 1
THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 . 1878
Ticknor Fund
HAROLD REEVES
Books & Music
LONDON, England.



CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

TOMO PRIMERO

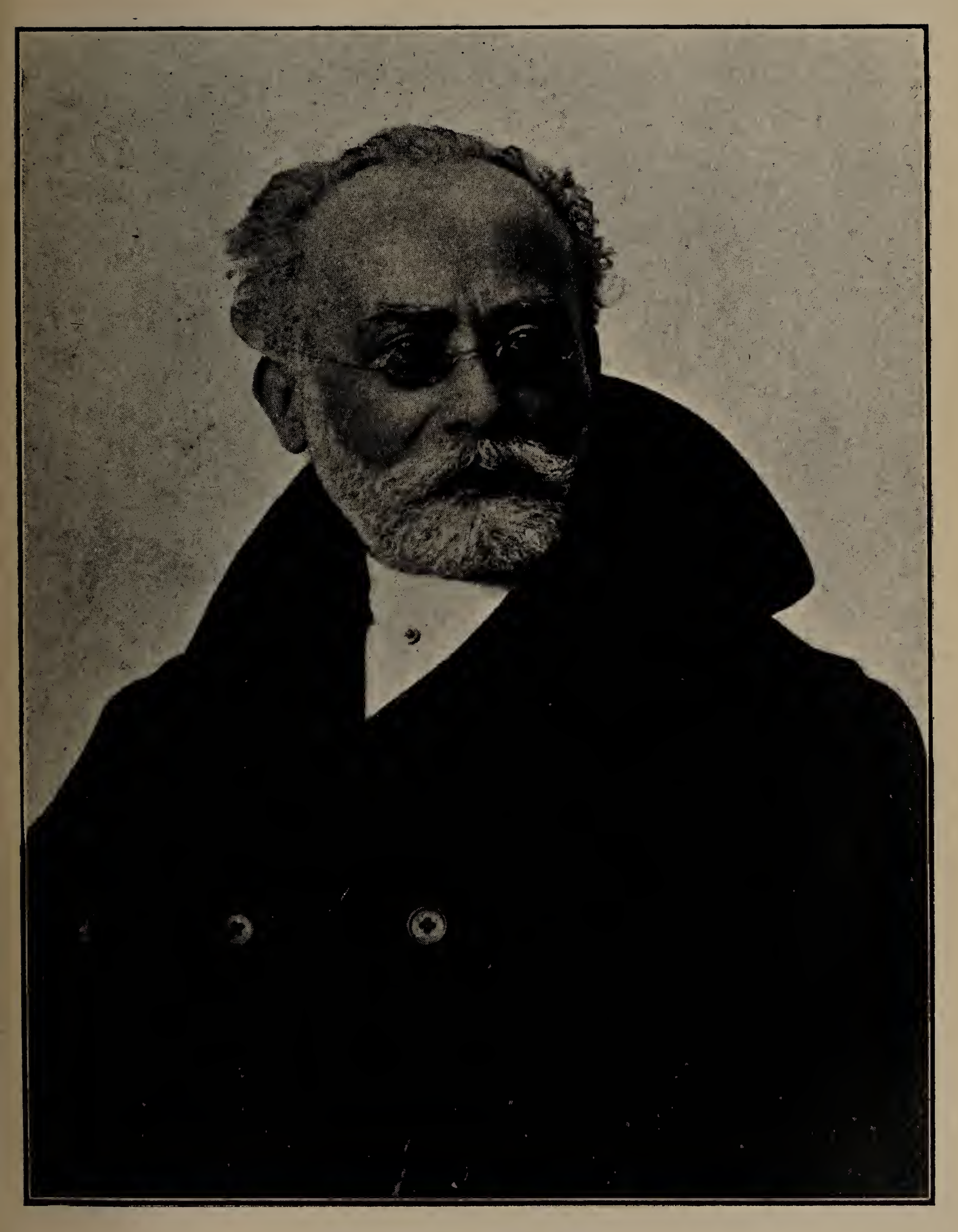
Segunda edición

CASA EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU
Provenza, 285
BARCELONA · Teléfono 75136

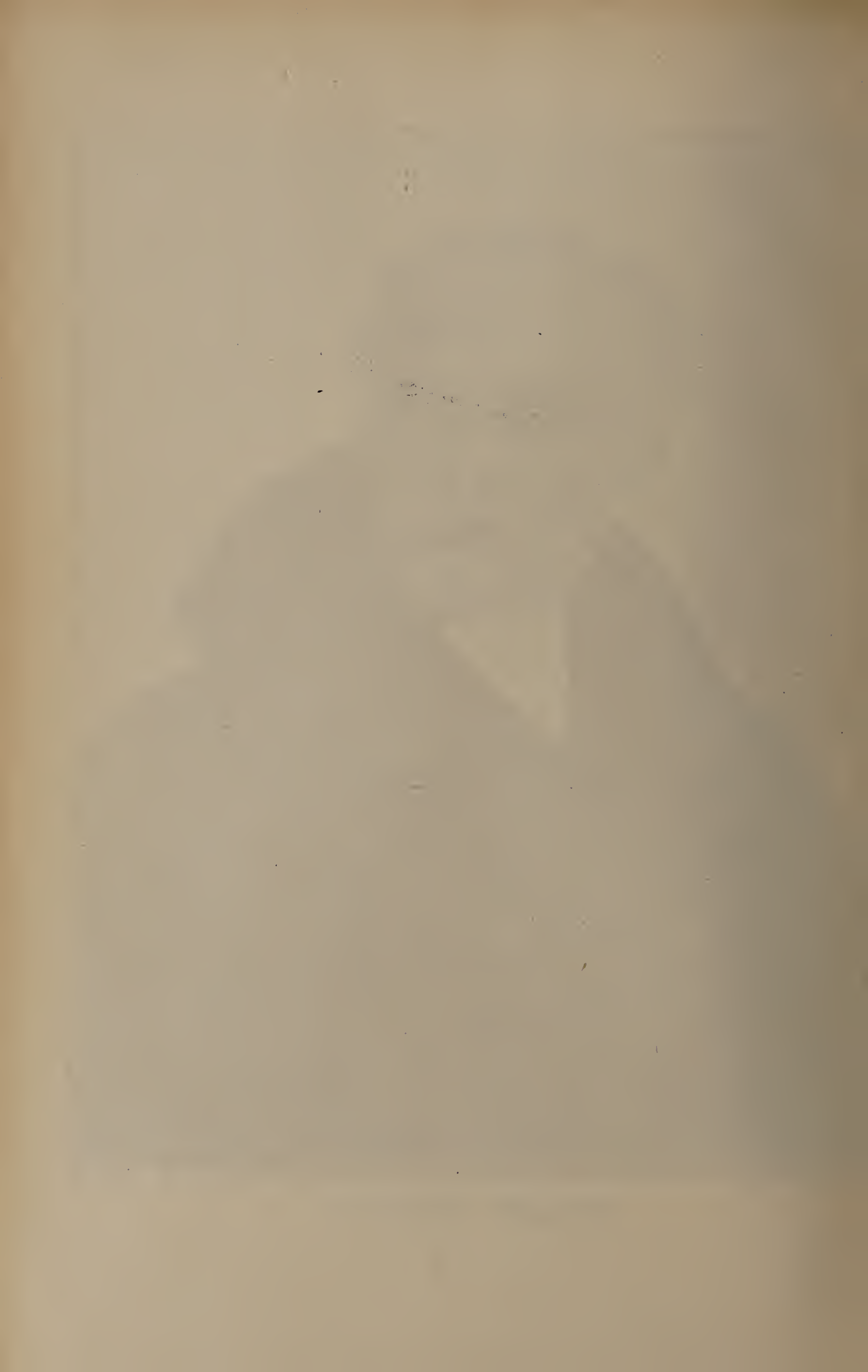
C

Ticknor
July 27, 1936
O

4 vols.
T. I



FELIPE PEDRELL



A Luisa Bosch Pagés

Por dictados de afecto

y afinidades de gustos artísticos.

F. P.

PROEMIO

I

Lo que creo en hecho de "Folklore" musical

Es un hecho, de sobra observado, que al hombre le ha sido dada la intuición de toda arte, y desde su inicio, la de una música *natural,* no reglamentada por lo circunstancial y erudito, por medio de la cual expresa, como en un lenguaje, los sentimientos que le afectan y conmueven, dolores, penas, sufrimientos, alegrías, con emoción más o menos vehemente, y de un modo más vago o preciso, según que utiliza el sonido puro, canto inarticulado, o canto articulado, con ayuda de la palabra exaltada, que por su exaltación misma es ya *una cierta música.*

Siglos y más siglos ha escuchado o cultivado, personalmente, la pura emanación de esa música *natural,* buscando en ella el alma de las cosas, y el deseo de sacarla a fuera para que todos los hombres la *sintiesen* esa música *natural,* o la evocasen y la gozasen como él.

Sólo esta música ha permanecido y permanece en pie mientras evolucionan y se transforman, incesantemente, por misteriosas regresiones y avances, la técnica, los procedi-

mientos, los convencionalismos de formas ocasionales de los modos de otra música *artificial,* reducida a las leyes de un arte libre y no impuesto por fatalidades estéticas por el genio del individuo. La célula generadora de esta música *artificial,* es la otra, *la natural,* la que no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar.

Sólo esta música ha permanecido y permanece en pie, ajena a toda preocupación, diríase que conservando la memoria de almas y sentimientos que se han trasfundido a través de las edades en otros sentimientos y en otras almas, trasmitiendo de edad en edad el verbo puro de la emoción de un individuo que fué y creó la música que sintieron como él otros individuos.

El anónimo individuo creador de esta música *natural* cantó, y uno o muchos cantores, humildes, obscuros, pero cuya existencia es indiscutible, escucharon y repitieron el canto como haciendo obra semejante a la de otro poeta, de otro músico. ¿Por qué sobrevivió la suya, en tanto que otros fueron olvidados, tan bellos y más perfectos, quizá? ¿Por qué de generación en generación fué conservado, si no porque el canto aquel, y no otro, reflejaba las aspiraciones profundas de toda una raza? ¿Y por què cada uno al cantarlo creía y sentía dejar hablar su alma, allá en el último repliegue de sus entrañas, si no porque se hallaba dentro de su modo propio? Y así fué que una obra artística, que era en el punto y hora en que nacía, resultó popular, y todos se la asimilaron, porque satisfizo a todos, y en ella hablaba a todos, a todo un pueblo.

Por esto la música *natural,* llamémosla ya, propiamente, con el nombre genérico que le damos por su origen, la *música popular,* y precisamente, la *canción,* fué, es y será, esencialmente popular, porque es reflejo del pueblo o de la raza de la cual ha salido, pues es esta la condición de su existencia. Porque ¿de dónde toman sus modelos el escultor o el pintor si no de la naturaleza accesible a nuestros sentidos? Luego obra en nuestro interior la manifestación de arte, despertando asociaciones de ideas que parecían dormidas.

¿Este medio, acaso, se le rehusa al artista músico? ¿La naturaleza es libro cerrado para el compositor? Para él la naturaleza es el dominio infinito de esta inspiración popular, fuente de bellezas innumerables, ora en ritmos, ora en modalidades, ora en la sinceridad misma de un arte primitivo tan rico en coloraciones de trasunto espléndido.

En estos mismos o parecidos términos explicaba Pierre Aubry lo que él llamaba la estética de Pedrell, al tratar en su *Iter Hispanicum,* parágrafo V, del *Folklore musical d'Espagne*, (1), a cuyo estudio me he de referir cada vez que por necesidades de sintetización acuda al expositor de mis propias ideas, tan peregrinamente condensadas que yo mismo no pudiera hacerlo mejor.

Olvidemos que en todo esto, y en otras muchas cosas hay sistemas, leyes de lo fatal y de lo inconsciente, y olvidemos, además, que ha habido y hay todavía románticos, positivistas, etc.; pero ahinquemos en la mente, que únicamente el individuo, y sólo el indivíduo, crea: que el pueblo recibe y transforma y da lo que ha transformado, y feliz el artista que, a su vez, retorna en obra de arte lo que del pueblo ha recibido.

Pero recordemos, sobre todo, que el carácter colectivo de la música se ejerce sobre el número y que por esto es arte esencialmente popular, el que el pueblo comprende y prefiere, el único que por el instinto o el genio, y no solamente por el trabajo, ha hecho suyo, como arte de sus preferencias. «El pueblo — ha escrito oportunamente Camilo Bellaigue—, no es arquitecto, ni pintor, ni escultor, pero es músico. Un millar de albañiles no han logrado bastir una catedral; pero ha bastado un campesino o un pastorcillo, para inventar una canción».

(1) *Sammelbandc der Internationalen Musikgesallschaft*, Januar-M rz 1908, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

II

Como me aficionè al "Folklore„ musical

Gracias a la solidez del estudio de solfeo a que se sujetaban las enseñanzas en los magisterios de capilla para adiestrar infantes cantores, y obtener buenos repentistas, que llenasen las exigencias múltiples del repertorio corriente de tales centros. He explicado esto en mis *Jornadas de arte.* Lo repetiré aquí: «Alternaban las prácticas de solfeo con la teoría, y el repregunteo de lo explicado en las lecciones anteriores. Daba mi maestro mucha importancia al dictado musical; y preguntándole yo un dia donde hallaría temas cantados y vivos para practicarme en este ejercicio, que me interesaba sobremanera, contestóme: «Oye lo que, por ejemplo, suena una música militar cuando pasa por tu calle; procura retenerlo en la memoria, y, después, apúntalo. Y si no se te ofrece esta ocasión, oye lo que tu madre le debe de cantar a tu hermanito para adormecerle. Todas las madres saben cantar cosas muy sentidas y tiernas—añadía—y anótalas en tu cuaderno de dictado.» ¡Y quien diria que esta práctica, que llegué a dominar, sería recordada y aprovechada el dia de mañana por el *folklorista!* Mi madre y mi maestro fueron mis institutores en esta ciencia a la que habia de deber, andando los tiempos, lo poco que ha sabido y ha podido realizar el compositor.

Por entonces yo no sabía qué era eso de la *canción popular,* ni el significado de esotro que se llamaba el *folklore*

musical. Como práctica de dictado, comprendía que era buena, y dime a apuntar cuanta canción oía a mi madre, a mi hermana mayor cuando andaba ocupada en sus labores de costura, al ciego postulante que recitaba en el dintel de mi casa algún romance semicantado de *San Antonio*, de *Las hijas del rey*.., ¡que se yo! Allá por el año 1868, cuando publiqué en un *Almanaque musical,* un articulejo intitulado *La música del porvenir* para acreditarme de wagneriano junto con cuatro amigos que nos las echábamos de... revolucionarios, ya me iba preocupando, desde tiempo atrás, la exploración por el terreno virgen del canto popular, desde el instante en que tropezaron mis manos con aquel malhadado *Robin des bois,* arreglo (desarreglo de Castil-Blaze) del *Freyschütz,* de Weber, que en el entusiasmo, que me produjo la obra, coloqué, en seguida, en altar preferente de mis adoraciones artísticas.

Y tomo nota de la referida preocupación que me hacía escribir en el famoso *Almanaque* citado: «Unica nación en la tierra (por entonces yo no conocía otra), Alemania ha sido la que ha impulsado este movimiento, elemento de la vida de su pueblo: misteriosa y profunda fuerza, oculta tanto tiempo en el corazón de su nacionalidad, y que es, acontecido ya su advenimiento desde que vibraron las cuerdas de la lira del cantor de *Freyschütz,* el verdadero signo característico de su nacionalidad (1)».

Seguía en 1874 la preocupación de explorar «en el terreno virgen de los cantos populares, y de escribir una ópera fruto de tal exploración... Era una idea confusa, nacida sin duda, del efecto que me produjo la lectura, (la asimilación, diría mejor) del *Freyschütz,* de Weber, y de los comentarios que sobre el carácter esencialmente teutónico de esta obra se hacian en algún estudio (no recuerdo cual), que por entonces cayó en mis manos. Era una idea confusa la que yo tenía sobre el canto popular *nuestro*, lo mismo que del internacional. A fuerza de torturar mi memoria, reanudé aquellas prácticas de *folklorista* inconsciente a que me entregué,

(1) *Jornadas de arte,* París, Llibrería P. Ollendorff, pág. 39.

apuntando, por consejo de mi maestro, cuanto oí cantar durante los dias de mi infancia a mi madre. El ambiente de aquellos cantos me fascinaba, ciertamente, pero yo ignoraba cómo traducirlos en música. Se lo preguntaba a la partitura de *Freyschütz;* se lo preguntaba a los *lieder* de Schubert: la esfinge permanecía muda.... (1)».

Escogí un asunto, que fué después una ópera, *El último Abencerraje*, y ya me creí bien colocado en el mismo ambiente de la deseada exploración por el mero hecho de haber elegido el tal asunto.

En suma, que la ópera se escribió, se representó, con aplauso y todo, y que alguien escribió: «Decidme si habéis logrado hallar en esta ópera un solo coro, una sola cantinela, una sola pieza de conjunto, un simple preludio instrumental en que... no hayáis visto flotar esas poéticas *frases*, esas vaporosas melodías que nacieron a orillas del Ebro y del Turia y del Genil...»

De todo este proceso, deduje... «que la exploración realizada, que no pasaba de intento, de un buen intento si se quiere, exigía ahondar más y más, sin separarme de la línea trazada, que, a mi ver, y ya desde entonces lo comprendí, con claro presentimiento, era la mejor y más segura (2)».

Mas antes de pasar adelante, ha de permitirme el lector que me disculpe del cargo que, sin duda, me habrá hecho, si ha notado que hablo de mis cosas, o, para decirlo menos crudamente, de la historia íntima de mis obras. Como he predicado con la palabra y el ejemplo de la obra, necesaria y fatalmente el ejemplo y la palabra se me imponían, a fin de que me tomase yo mismo como caso, y no menos me lo demandaba la novedad musical de la materia, por nadie desflorada, que yo sepa, en España, cuando menos como yo lo pretendía ha tiempo, para hacer obra de nacionaliza-

---

(1) *Op. cit.* pág. 71.

(2) *Op. cit. vid.* el art. VI, y además de diversos pasajes del mismo libro, el volumen intitulado *Orientaciones,* que ha de ser considerado como la segunda parte de *Jornadas de Arte.*

ción musical. Y puesto en este punto de nacionalización, recojo, desde luego, la crítica que se me ha hecho, bien... apasionada, por cierto, que para hacer obra de nacionalización «se rodea uno de cuantas colecciones de cantos populares se han publicado hasta la fecha...», se cuela, se agita y, en efecto, es cosa probada: la obra de arte nacional no sale, o si sale algo que lo pretenda, es... un ciempiés.

Pero prosigamos. Desde la época que voy reseñando, reanudóse la búsqueda de esa clase de documentación, y sabiendo qué era lo que buscaba y para qué fines lo buscaba, puse a contribución a no pocos amigos diligentes que me ayudasen en este patriótico intento; y tantos centenares de cantos y de tonadas de todas clases llegué a reunir, que se impuso, ya desde aquella la necesidad de seleccionar cuando llegase el caso, que ya ha llegado ahora, de publicar ese mi *Cancionero*, que viene a ser la serie de ejercicios que yo me propuse y he necesitado para hacer obra de nacionalización musical. Si ya en *Por nuestra música* dí lo que, según una expresión mía, era algo así como un recetario para escribir composiciones fundadas en estos intentos, ¿a qué mostrarme avaro de lo poco que en esto se me alcanza, y regateárselo, mezquino, a los que me han de suceder, a los jóvenes, sobre todo?

III

Precedentes y fuentes de "Folklore" musical (1)

A) Antiguos y generales

Aquí, como en todas partes, la canción popular se ha conservado por medios directos (la creación viva y renovada del pueblo), o indirectos (la adopción de la canción por el artista en la obra de arte, que es la característica de la escuela española desde los orígenes del arte moderno).

Entre los precedentes y fuentes de "Folklore" musical, antiguos y generales, figuran buena parte de los mismos antiguos tratados de técnica musical, malgrado la enemistad de sus autores a toda manifestación de *arte vulgar*. Son los verdaderos conservadores de la canción popular, conservadores inconscientes, *folkloristas accidentales*, que hacen *folklore* sin darse cuenta de ello. Todo lo que nos han conservado, es el fundamento del saber consciente del *folklorista* actual.

Poseemos fuentes inagotables de documentación en unos y otros Cancioneros. En el primero entre todos, obra de un solo poeta, *Las Cantigas de Santa Maria,* del Rey Sabio, Alfonso X (1252-1284), los renombrados del *Vaticano,* el de

---

(1) Explano aquí las mismas ideas que expose al tratar de la *Cançó popular* catalana en el opúsculo de este titulo impreso en Barcelona, S. A. La Neotipia, 1906.

Ajuda, y el de *Colocci-Brancatti,* que forman el *corpus* de la maravillosa escuela galaico-portuguesa.

Después de estas primeras fuentes, figuran bajo su doble manifestación poética y musical, como casi todos los señalados, los *Cancioneros* de músicos cortesanos. El *Cancionero* de los siglos XV y XVI, llamado de *Palacio,* publicado por el ilustre Barbieri, con evidente infidelidad, tanto musical como poética, que contiene 460 composiciones serias y amatorias, religiosas, históricas y caballerescas, pastoriles, de mofa y varias. Los autores (músicos y músicos poetas) son numerosos: Peñolosa, Anchieta, músicos de cámara de Isabel la Católica, Encina, Espinosa, Medina i otros menos conocidos. Todos los autores de esta importantísima colección, practican el arte cortesano de la época, el *cantar,* o *cantarcillo*, el *villancico*, que no tiene nada que ver con el madrigal de aquella época, eligiendo el tema de *cantares* o *cantarcillos*, especialmente, de la correspondiente canción o tonada popular, hecho característico de la escuela española, poco frecuente, como tendencia, en la producción artística de otras escuelas europeas; y este tema no es el madrigalesco libre, que tampoco tiene que ver con la canción del pueblo que estalla viva y vuela eludiendo a veces las sutilezas de la construcción polifónica o compenetrándose con ella, por rara y anticipada adivinación. La Tercera Parte del presente CANCIONERO, ofrecerá al estudioso, dado que la publique, numerosos ejemplos de esa característica de escuela, que en tan remota edad manifiéstase tan decididamente nacional. Es de notar que el músico más genial y más diestro en esas asimilaciones de la canción popular, es Juan del o de la Encina, el doble fundador del teatro moderno español musical y literario. El solo tiene en el precitado *Cancionero* sesenta composiciones polifónicas, entre otras aquellos *villancicos de empezar* o de terminar la representación de sus famosas *Églogas.*

El *Cancionero* existente en la Biblioteca Colombina de Sevilla (fondo de libros y manuscritos de Fernando Colon) llamado *Cantinelas vulgares* (título ficticio), inédito, aunque poseo copia sacada pacientemente para mi uso por mi ilus-

trado amigo D. Vicente Ripollés, Presbítero, es, también, un *Cancionero* de músicos y de música cortesana, compuesta, insiguiendo la tradición de escuela, sobre motivos populares. Pertenece a la misma época que el *Cancionero de Palacio,* y contiene numerosas composiciones que firman los maestros Triana, León, Cornago, Madrid, Bustamante, Gigón, Hurtado de Xeres y Francisco de la Torre.

Al lado de los *Cancioneros* colócanse las obras polifónicas estampadas y compuestas bajo la influencia popular. En primer lugar, la que apareció en la Biblioteca de la Universidad de Upsala, y que publicó no hace mucho tiempo su colector, mi estimado amigo Rafael Mitjana de Gordón, *Villancicos de diversos cantores*, *a dos*, *a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nueva mente corregidos...,* Venecia, 1556. Es una preciosa colección de canciones de la gran época polifónica, casi todas de carácter popular, con textos en catalán y castellano.

Al mismo orden de adaptaciones populares a la polifonía antigua, pertenecen las siguientes:

Odarum (quas) vulgo Madrigales apellamus diversis linguis decantatarum (catalán, castellano, italiano)... *Barcinone*, *in edibus Jacobi Cortey, anno MDLXI.* El autor de esta riquísima colección es el famoso Pedro Alberto Vila, canónigo y maestro de capilla de la catedral de Barcelona.

Las Ensaladas de Flecha. Maestro de capilla que fué de las Serenísimas Infantas de Castilla, *recopiladas por Fray Mateo Flecha, su sobrino*, *abad de Tyhan*, *y capellán de las Majestades Cœsareas, con algunas suyas y de otros autores, por él mismo corregidas y hechas estampar...* Praga, en casa de Jorge Negrino, año 1581. Tiene esta ingeniosa colección, aparte de su valor histórico, folklórico y etnográfico, gran importancia, porque los asuntos de cada *Ensalada* hacen suponer que se parodiarían representándose o *faciendo escarnio,* lo cual nos daría un *corpus* de composiciones que podrían parangonarse con las que forman el teatro primitivo del Renacimiento italiano, la *commedia musicale* de Oracio Vecchi, predecesoras de la Opera de los monodistas florentinos.

De los madrigales del muy reverendo Juan Brudieu, maestro de la Santa Iglesia de la Seu de Urgel... En Barcelona, en casa de Hubert Gotard..., año 1585. Es una coleción capital la de éste, por mí intitulado «cantor del *valerós cavaller y elegantíssim poeta* Ausias March»; como técnica polifónica debe colocarse su nombre al lado de los de Palestrina, Lasso y Victoria, y como a poeta músico, por la compenetración del canto popular a la polifonía, en el lugar més elevado entre todos los maestros de Europa (1).

Todas estas adaptaciones de la canción popular aplicada a la polifonía vocal seicentista, complétanse por las adaptaciones del mismo género a la monodía acompañada con la *vihuela,* instrumento policordo antes de homologarse con la guitarra del pueblo, que es a la literatura musical de España lo que el laúd, la tiorba, etc., son a las literaturas musicales francesa, italiana y alemana. Los principios de educación del perfecto cortesano del siglo XVI, se aplican aquí, como en todas partes, al arte de saber manejar las armas, al de la cetrería, etc.. y sobre todo, al noble arte de saber cantar y acompañarse con la *vihuela,* según el sistema de notación propio, llamado *cifra (intavolatura).* El origen de las formas instrumentales modernas, las de la música pura o sinfónica, lo mismo que las monódicas acompañadas, ha de buscarse en estos curiosos tratados de cifra. Se presencia en estos tratados el proceso de transformación del arte antiguo y de los modos antiguos hacia la tonalidad moderna, proceso curioso cuando se considera la canción del pueblo como el verdadero principio y agente de esta evolución. Y es que la *vihuela*, como el laúd y la tiorba, lo mismo que el clavicordio y el órgano, podían atreverse a todo merced al temperamento, cosa que no podían hacer los compositores polifónicos por causa de la educación puramente diatónica de las voces.

Estos *folkloristas* inconscientes, precursores de la har-

---

(1) Véase sobre todos estos autores y juicios de sus obras mis estudios *Musichs vells de la terra (Revista Musical Catalana)* y mi *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona.*

monía moderna y de la orquesta futura, que ha de ir a parar a Beethoven, comienzan con el genial tratado de *tañer vihuela*, de Luis Milán (1535), y acaban cuando la transformación de la *vihuela en guitarra*, da la supremacía a este último instrumento, que de manos de los músicos cortesanos pasa a las del pueblo: aparecen entonces, los tratadillos de vulgarización que alimentan las aficiones del pueblo, porque al apoderarse del instrumento, que será decididamente el de su preferencia, no se cuida ya de puntear artísticamente las cuerdas, como los vihuelistas que tañían punteado y rasgueado, sino de producir o rasguear algunos acordes simplicísimos. Y acaba el muy corto, pero glorioso reinado de la *vihuela,* a fines del siglo XVI, y comienza la oligarquía de la guitarra con el tratadillo escrito por el famoso Doctor catalán Juan Carlos Amat. Mas desde la época de Luis Milán, músico de cámara del Duque de Calabria en la corte de Valencia, traductor del *Cortiggiano* de Castiglione, hasta el genial vulgarizador de la guitarra, que obtuvo el honor de ver reeditadas en Francia atgunas de sus obras de medicina, ¡cuántos nombres de precursores de las formas acompañantes de la orquesta moderna!, ¡cuántas canciones sobre textos de antiguos romances!, ¡cuántas danzas y *differencias* (variaciones) sobre temas de cantos populares y litúrgicos, en los tratados de los continuadores de Luis Milán!, Luis de Narváez (1538), el canónigo Alfonso Mudarra (1546), Enriquez de Valderrábano (1547), Pisador (1552), impresor de su propio tratado y *maestro de vihuela* de Felipe II; Miguel de Fuenllana, ciego de nacimiento, uno de los primeros que consideran el elemento acorde como valor genuino harmónico... El órgano, asimismo, afirmando o completando la tendencia evolucionista de los *vihuelistas,* no ha de olvidarse, porque en el teclado del órgano o en el del clavicordio encontraron un asilo salvador, para la posteridad, canciones y más canciones, danzas y más danzas, y variaciones y más variaciones que dan formas desarrolladas al discurso musical no conocidas antes de descubrir el principio de variar un tema, que tanto y tanto ha beneficiado al arte musical. Las obras de órgano y clavicordio de

Antonio de Cabezón (1510-1566) (sea dicho en honor de ese inventor de la *differencia* sobre temas de la canción o de la danza, a quien tanto deben en hecho de influencias de todo género los *virginalistas* ingleses) están repletas de canciones populares y de ritmos de danza, como casi todas las de los organistas clásicos que siguieron las tradiciones de escuela española... (1).

Y entre esa rapidísima enumeración, coloco el nombre de un *folklorista per accidens,* Francisco Salinas (1515-1590), y digo así, porque su obra capital *De Musica libri septum* (1557), y en el *Liber V*, destinado a examinar *quid sit Rhythmus*, obsesionado por la idea de asimilar la métrica griega a la latina, confundiendo el acento con la cantidad —preocupación de los humanistas de su época y anteriores— busca confirmaciones de su teoría en la canción vulgar, de la cual nos da una documentación preciosa, y lo que vale más, todavía, pruebas de la persistencia soberana de la canción en el corazón del pueblo: tan soberana que hoy sabemos cómo se cantaban y cómo se recitaban en su tiempo los antiguos romances, las canciones de gesta y las de tabla, cómo cantaban los segadores, las espigaderas, y hasta las *tornadas* de algunas canciones que han persistido hasta nuestros dias (2).

De Salinas a los tiempos del jesuita P. Antonio Eximeno (1739-1808), el autor *Dell'origine e delle regole della Musica* (1774), el fustigador cervantesco de los músicos que

---

(1) No quiero recordar entre las obras de Cabezón, hoy popularizadas en Europa merced a los organistas extranjeros y al historiador de los virginalistas ingleses, Van den Borren, la que titula *Canción del Caballero,* inspirada, sin duda, en la tonada de aquel romance que empieza:

Esta noche le mataron
Al caballero, etc.

Vid. la tonada aludida en mi antología *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. VIII, Breitkopf & Härtel, Leipzig, y en mi *Antología de Organistas clásicos españoles,* dos volúmenes. Madrid. Alier.

(2) Véase el estudio *Folk-lore musical castellano del siglo XVI*, en el volumen recientemente publicado por mi en la casa P. Ollendorff, de Paris, *Lírica nacionalizada, estudios de Folk-lore Musical.*

«levantan astrolabios de contrapunto sobre los ocho tonos del canto llano», el *folklore* musical ya no es un presentimiento: es una nueva ciencia que empieza. Adelantándose a los tiempos presentes, «el P. Eximeno fué el primero en hablar de *gusto popular* en la música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema» (1).

Llegan el *folklore* y los *folkloristas.*

B) Modernos y especiales

Las adivinaciones de Pablo Piferrer (1818-1848), gran poeta, arqueólogo artista, y, más que poeta, crítico intuitivo musical, prepararon las vias de Mariano Aguiló y de Manuel Milá y Fontanals, el *Gaston París* catalán; la voz fraternal de Quadrado llegaba del fondo de la Isla dorada recitando el romance catalán *D. Joan y D. Ramón,* publicado en el penúltimo cuaderno de *La Palma,* periódico mallorquín de 1840, romance que Piferrer traduce al castellano, y publica en el volumen *Mallorca,* de los *Recuerdos* y *bellezas de España* (1845); un año antes Milá habia publicado su *Arte poética* en la que incluyó en una nota *La Dama de Aragón*, escribiendo que «la poesia popular de portugueses y catalanes forman sólo dos ramificaciones particulares de la española», y manifiesta la esperanza de ver llegar pronto el dia «en que la moda, que todo lo invade y todo lo devora, se apodere también, de la inocente poesía de nuestros abuelos»; las mismas ideas y tendencias caldean la inspiración del *Gayter del Llobregat* (Rubió y Ors), de *El Trovador de Montserrat* (Balaguer), y casi a un tiempo llegan las *Observaciones sobre La poesía popular*, *La poesía heróico-popular castellana,* y a no tardar mucho las *Cansons de la terra*, de Pelay Briz, las *Cansons* y *follíes,* de Bertrán y Bros...

El *folklore* despertó súbitamente, por obra de Fernán Caballero, en la región andaluza, anunciado ya por el amor

(1) Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas.*

sín límites a todo lo indígena y tradicional que poseía el ingenioso escritor Estébanez Calderón (El Solitario), y nace la agrupación *folklorista* de Sevilla, merced en gran parte, a las íniciativas de Machado y Alvarez *(Demófilo),* secundadas principalmente por Rodríguez Marín *(Bachiller Francisco de Osuna),* Montoto, de la Torre y Salvador (*Micrófilo*)...

Despiert a de repente, también, el *folklore* gallego, y el renacimiento moderno no olvida al predecesor P. Sarmiento, siguiendo los estudios, por él tan bien trazados, Manuel Murguía, Rosalía de Castro, Saco y Arce, Fulgosio, etc., que han dejado descendientes en la Pardo Bazán, Casto Sampedro, Pérez Ballesteros y otros y otros de nuestros tiempos.

Los escritos de Amador de los Ríos, y principalmente los de los hermanos Juan y Ramón Menéndez Pidal, los de Joaquín Costa, fueron el grito de *surge fora* del *folklore* asturiano, como lo fueron los de Manterola para el despertamiento del *folklore* vasco; los de Barráibar *Juan García* (Amós Escalante), Pereda, etc., para el *folklore* cantábrico...

Pero en este despertamiento repentino de *folklore* (hay que decir la verdad aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama los músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada, absolutamente para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esa dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la incultura artística, y ésta hace innecesaria toda otra investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación harmónica (!) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante, *guarda e passa:* de la fidelidad de transcripción de los documentos *folklóricos, guarda e passa,* también: el *traduttore* es, siempre, *traditore,* y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, *trucidatore.*

Es la desgracia que tuvieron las antologías *folklóricas* de Milá y Fontanals, de Pelayo Briz, y casi todas las de sus continuadores; sentían estos autores la música, pero como no eran prácticos para anotarla, fiáronse de los que se decían

profesionales, que tenían el inconveniente de no sentir ni la música en general ni el hechizo de la deleitosa monodía popular: tanto es así, que toda la música de aquellas colecciones ha tenido que reformarse en otras adaptaciones musicales posteriores, hechas con mejor juicio y acierto musical.

IV

La harmonización de la canción popular

Para los cortos alcances de nuestros profesionales músicos de antaño, la harmonización de la canción era algo así como una profanación de leso arte. De esta pretendida profanación se burlaba graciosamente el *folklorista*, no músico, Pelayo Briz, que al publicar un tomo, no recuerdo cual, de sus *Cansons de la terra*, con la correspondiente monodía acompañada, advertía que al que le estorbase el acompañamiento de la canción, que tapase con los dedos las líneas del pentagrama pecaminoso.

Y no se les ocurría pensar ante tal pretendida profanación, que desde los orígenes de la música moderna todas las melodías, populares o no populares, fueron *pensadas* harmónicamente: que una simple melodía popular, es, *virtualmente*, harmónica: y, en fin, que puede afirmarse, que toda melodía popular contiene el germen harmónico latente que la engendró, y que para traducir su significado en el todo artístico que le es propio, basta *sentirla* por dentro, y el milagro de compenetración queda realizado. Y ya hablaremos más adelante de ese germen harmónico latente que, a mi entender, ha hecho brotar la canción del momento lírico de exaltación del anónimo creador.

No es posible que ningún arte, como la música, se componga de dos elementos tan diversos y, a la vez, tan unidos, que tienden a fundirse uno en otro y a compenetrarse estre-

chamente. Y no es de extrañar que de la compenetración de la melodía y de la harmonía se haya pretendido sentar que es la esencia y el alma misma de la música. Tanto es así, que se ha afirmado que por la supremacía de la una o de la otra pueden deducirse los períodos de la historia.

Si todos estos puntos de vista y otros y otros que han formulado críticos filósofos, psicólogos antiguos y modernos, no son la clave para descubrir ese misterio de la música, como quien dice la verdad entera de ese arte, puede que no haya en ellos uno solo siquiera que no deje de percibir un fragmento y como un destello vivido de la verdad.

Pero sea como quiera, aquí no nos toca penetrar en el fondo de esa metafísica musical, sino a hacer, sencillamente, obra de vulgarización sobre la materia docente que implica este parágrafo.

Confundidos con un indigenismo primitivo, difícil de reconocer hoy, dado el poco avance de los estudios de musicología comparada, que en esta cuestión del canto popular han de ir a la par con los de gramática comparada, se han formado por conglomeración, que diríamos, diversos elementos musicales, que se presentan en la canción, ora claros, perceptibles y espontáneos, ora mezclados y confundidos entre si dos y tres veces en un mismo fragmento. Estos elementos constitutivos son los *modos* diatónicos griegos, genuinos o modificados por influencias litúrgicas de las dos grandes reformas de San Ambrosio y de San Gregorio: los orientales en que se educó en Constantinopla San Eugenio de Sevilla, el reformador del canto eugeniano o mozárabe, y gran amigo de San Gregorio, huéspedes ambos de aquel sacerdote bizantino que los albergó en su propia casa: los modos celtas y las influencias recibidas de las razas del Norte: las melopeas trovadorescas modificadas en la época de las cruzadas por los sistemas musicales de otra raza: los estilos de cantar del andalucismo de ahora, que si no son completamente árabes, menos son moriscos, sino que provienen de aquel orientalismo primitivo señalado, vivo todavía en los confines de las comarcas de Tarragona y Lérida, donde abunda el cromático oriental mismo, como en las Islas Balea-

res, donde se han encontrado preciosos documentos, especialmente en los cantos propios de faenas agrícolas.

En suma que los elementos que más abundan en la canción española son, primeramente, el modo *eolio* (primer modo eclesiástico, escala *La,* si, do, re, *Mi,* fa, sol, *La);* el jastio (séptimo modo, escala *Sol,* la, si, do, *Re,* mi, fa, *Sol)* (1), y su correspondiente, el *frigio* (octavo modo, escala re, mi, fa, *Sol*, la, si, do, re). Como el modo *eolio* tenía en el arte antiguo «una importancia igual a la que ha adquirido la escala mayor en la música moderna» (2), empleóse con gran frecuencia en la forma de la escala indicada (sexta menor), y més aún en la variante medieval que no conocieron los antiguos (la misma escala con sexta mayor o *fa sostenido).*

En cuanto a los demás elementos de la canción española, o *menos abundantes,* ya he dicho que el oriental y el cromático oriental están vivos todavía en las comarcas indicadas. Lo que no se encuentra, que yo sepa, en España, es el modo pentáfono tan vivo, todavia, en Escocia. Sin embargo, en las canciones populares, en dialectos celtas, grupo bretón y grupo irlandés, isla de Man y el ya mencionado escocés, encuéntranse grandes afinidades melódicas con nuestras típicas tonadas de gaita, y aún con algunos *alalás* gallegos.

Digamos, por último, con mi ilustre amigo Tiersot, que pensamos, como Gaston París, como el caballero de Nigra y otros, que «existe un repertorio común de canciones populares extendido con variantes más o menos aparentes, pero siempre homogéneo, sobre el territorío de Francia y algunas regiones vecinas, Piamonte, Cataluña hasta Portugal, y que traspasados los límites de esta gran subdivisión, sea del lado de España, de Italia o de Alemania, la canción popular reviste otras formas». A esta gran división etnográfica pertenecemos nosotros; y no fijemos nuestra atenciòn en las arbitrarias divisiones políticas geográficas de nacionalidades tam-

(1) Son el *hipodórico* y el *hipofrigio* de la terminología aristotélica. Consúltese *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, Gevaert.

(2) Gevaert. *Histoire et théorie de la músique dans l'antiquité.*

bién arbitrarias, construídas por el encasillamiento de fronteras convencionales.

En el presente Cancionero me he ceñido a la harmonización simplicísima del documento popular sin arrequives de ornamentación de ningún género, sin preludios ni post-ludios inoportunos; mi preocupación constante ha sido la de sacar afuera, por medio de la armonización propia, la esencia, el alma de lo que a mi entender decía la canción sin caer en *ilotismos* musicales, en aventurar harmonizaciones atrevidas que falseasen el sentido de las principales notas de las melodías, ni hacer obra condenable de tomar el *folklore* como experiencia *in ánima vili,* que acaso, pudiese justificarse en composiciones de arte en que la canción popular se toma no como objeto sino como fin. He tenido presente todo esto y, principalmente, todo lo que voy a enumerar: que el movimiento tonal de la canción popular siendo de lo más rudimentario exigíame contener la pluma: que mi preocupación no debía dirigirse a la harmonización fácil de una más facilísima monodía, sinó a buscar entre cien harmonizaciones de una simple canción aquella, *la única,* que más conviniese a la esencia de la canción; que para el caso de que la tonalidad de la canción fuese absolutamente homogénea no la transformase de ningún modo con cualquiera imprudente corrección: que para la harmonización de un fragmento o de toda una canción me sujetase en lo posible a las propiedades modales que la sugiriesen o caracterizasen con claridad: que no me esclavizase la imposición absoluta del modo, si de la mezcla de uno, y un segundo, o un tercer fragmento resultase deslucida o confusa la compenetración harmónica: en fin, que en trabajos de este género es necesario, sobre todo, la abstención de la interpretación personal, es necesario, para decirlo própiamente, hacerse pueblo, sentir lo que el pueblo siente, algo que es revelación de una relativa elevación moral (1), algo que es una amplia y generosa sentimentali-

(1) Acepto, pero contradigo algunas de las ideas expresadas por Ernesto Closson en sus *Notas sobre la canción popular,* que sirven de *Introducción* de su colección *Chansons populaires des provinces belges,* que aparecerán en la segunda reedición de las mismas, Schott fréres, Bruselas.

dad, algo que es expresion de una alegría íntima, algo consolador, que se ha llamado *medicina dolorum*, por más que se haya afirmado que el dolor es una noción de educación, y que la misma alegría es impotente a exteriorizarla, dado el reducido vocabulario del lenguaje del pueblo.

Como he hablado antes de fórmulas de ambientes harmónicos, los cuales por simple desprendimiento evocativo parece han bastado para crear la canción popular, bien se deja comprender perfectamente que, a pesar de los apasionamientos tiernos, sentidos, y hasta concentrados de la melodía, son éstas reducidas, y por lo regular de una sencillez primitiva. No es el caso de enumerarlas, y por poco ducho que sea el lector en azares de harmonía y de escalas, no le costará ninguna dificultad buscar unos y otros ambientes harmónicos, que reducidos a simple fórmula le ofrecerán muestras de melopeas inspiradas en el ambiente harmónico de la tónica dominante y viceversa del mayor; rarísima vez en la tónica del modo menor relativo; en el ambiente de la subdominante y dominante del modo menor finalizando en ésta; en el ambiente de la misma subdominante y dominante del modo menor con una pasada modulante al modo mayor relativo, fórmulas éstas características del *andalucismo* de ahora, del cual provienen el *fandango* y todas las variantes afandangadas a las cuales suele acentuar antes de caer en la dominante final del modo, la fórmula acompañante de *la, sol, fa, mi,* que el pueblo se la ha asimilado, y que en ley de buena harmonía se harmonizaría, como aparece alguna vez en música antigua, *la sol fa, mi* / LA DO RE MI. Y lo que se refiere a las fórmulas de ambientes harmónicos de la melopea popular, aplíquese, asimismo, a la naturaleza de las escalas originadas por la influencia persistente de modos antiguos, que más o menos transformados ha conservado el pueblo, las escalas medievales, las escalas dórias, las escalas bárbaras (modalidad frigia, fundamental *sol*, modalidad lidia, fundamental *fa)*, y los modos eclesiásticos originados de las escalas helénicas.

Como este CANCIONERO no aspira a exponer enseñanza

técnica directa, aparte de la exemplificación que se exhibirá, quizá, aquí, especialmente, si me decido a publicarla como *Apéndice*, en una *Tercera parte,* no debe excusarse el lector que quiera asesorarse cumplidamente, de consultar y mejor hacer suyo por medio del estudio, el caudal que sobre esta doble materia de harmonización y escalas modales, ofrece el *Tratado de Harmonía*, de Gevaert, y para no citar al lado de éste más que otra obra capital, *Die Melodien der Trobadours,* Strasbourg, 1908, Trübner, y el segundo volumen de la misma obra que tenía prometido su autor, y la edición completa que proyectaba de las melodías trovadorescas de la Francia septentrional.

V

Clasificación científica y sistemática de las melodías populares [1]

La Revista *Der Internationale Musik-Gesellschaft,* de Berlín abrió hace algún tiempo un concurso para premiar al autor de la mejor monografía sobre este punto concreto: ¿Cuál es el mejor método para clasificar el repertorio de las melodías populares, según se constitución melódica?

Llamado a informar, invitado por mis dignos compañeros de Jurado, el doctor Oscar Fleischer (Berlín), el musicógrafo Florimond Van Duyse (Gante), y Monsieur Julien Tiersot, distinguidísimo y muy conocido *folklorista* francés, expuse mi opinión, poco màs o menos, en los términos que verá el lector, interesado como está, sin ningún género de duda, en el conocimiento de los progresos que se realizan en el campo de esa ciencia del *saber* y *sentir* popular.

Ciñéndome, desde luego, al postulado expuesto, sin discutir la finalidad impuesta de obtener la clasificación del repertorio popular, «únicamente por la constitución melódica», pasé a examinar los cuatro manuscritos, todos en alemán, que se presentaron a este concurso para fallar en el proceso de clasificación solicitada.

---

(1) Me ha parecido que no estorbaría intercalar en el *Proemio* este artículo que data de principios del año 1902.

«*Manuscrito I.*—En la primera parte de este trabajo monográfico, expónense los métodos generales de clasificación adoptados hasta el día. Analizando las principales colecciones de cantos publicados en Europa, desde Herder hasta fines del siglo pasado, observa el autor que todas presentan una división casi enteramente idéntica.

«Salvo raras excepciones o detalles de poca monta, puede reducirse dicha división a las habituales ordenaciones siguientes, puramente literarias: *Canciones legendarias o heróicas. — Canciones históricas. — Cantos amorosos.— Canciones de danza.—Canciones satíricas.— Canciones de fiestas.—Canciones de oficios.—Canciones de cuna.— Canciones religiosas.* Cabría, sin duda, ampliar el cuadro de estas ordenaciones, demasiado limitadas aún en materia como esta, puramente literaria, más arbitraria que precisa, de modo que no resultase deficiente.

«Pero pasando por estas ordenaciones preestablecidas, ya que dado el estado de este género de estudios cualquier clasificacion puede ser buena, preventivamente, cuando se olvida que no son ya motivos esencialmente literarios los que inducen a ahondar en esta materia, entremos de lleno en el examen suscinto del *Manuscrito I* en cuestión.

«Aparte del método y de la bibliografia que el autor expone acerca de la canción popular, establece una clasificación musical obedeciendo, sin duda, más que por convicción, al postulado impuesto per el tema del concurso. No puede darse esta clasificación, ni el autor, a lo que parece la da tampoco, por definitiva, por estar ya preconizado con anterioridad su método basado como está en las formas generales y en las lineaciones, por decirlo así, y desinencias melódicas de los cantos; procediendo, sin embargo, en esto, como convenía, de lo sencillo a lo complejo, busca y encuentra de ordinario la documentación necesaria entre los pueblos menos civilizados, clasificando primeramente las melodías compuestas de dos, tres y cuatro notas, que proceden ora por grados disjuntos, ora por grados conjuntos, sin olvidar las que han sido inspiradas por la triada armónica del acorde perfecto, hasta llegar poco a poco a las melodías que por su

expresivismo acusan un concepto musical más avanzado por su misma espontaneidad de invención.

«*Manuscrito II y III.*—En estos dos trabajos monográficos no se exponen otros puntos de novedad que los ya muy conocidos acerca de esta materia. En realidad sólo se halla en ellos lo que es fruto de una compilación, no siempre de primera mano.

«*Manuscrito IV.*—Nótase en este trabajo una preocupación digna de encomio: la clasificación basada en los elementos armónicos del canto popular (propiamente llamados *modos),* en los principios rítmicos (deficiente esta parte de la monografía) y en la índole y caracteres especiales de la melodía. Esta clasificación, siquiera esbozada, merece toda suerte de plácemes, aunque no la forma de comprobación elegida por el autor, que ha ido a buscarla, no en la documentación directa de las melodías recogidas por la tradición oral, que para el autor no tiene ninguna validez—y esto no es admisible, pues tanto valdría suponer, como implicitamente da a entenderlo, que todos los que hemos recogido y coleccionado melodías populares somos unos falsarios, o cuando menos, que todos las hemos retocado—sino en los temas sacados de antiguas composiciones polifónicas, transformados como es sabido, y deformados, lo que es peor, por necesidades contrapuntísticas, así en la figuración general, como a veces, en las mismas desinencias melódicas sin respeto a sus primitivos intérvalos constitutivos. Esta comprobación no tiene ningún valor, pues, aún cuando es posible reintegrar a su pristina manifestación los temas polifónicos en los casos de poseer el documento recogido por la tradicionoral, es imposible o por lo menos muy expuesto a arbitrariedades, devolver a estos temas su carácter original, aún guiándonos para su completa reintegración por una práctica de reconstitución rítmica y prosódica sugerida por los acentos y por las necesidades de la lengua que los inspiraron, muy falibles en muchos casos. A no sernos conocida por la tradición oral, por ejemplo, la antigua canción popular de *l'homme arme* ¿quién sería capaz de reintegrarla a su tipo primitivo en todas las misas que sobre este tema escribieron

Dufay, Jaugues, Brumel, de la Rue, Pipelare, de Orto, Loyset, Senfl, Josquin des Prés, nuestro Morales, Palestrina y otros que paso por alto?

«Por todas estas causas, creo que debería ser objeto de honrosa distincíón el *Manuscrito I,* y si a juicio de mis doctos colegas de información no merecía otra honrosa distinción el *Manuscrito IV*, debería ser, de todos modos, publicado a título de estímulo y de mención otorgados a su autor».

Y con esto pude dar por terminado mi cometido, si no me hubiese atrevido a someter a mis colegas de información, y ahora al público y a la crítica en general, algunas observaciones referentes al punto que en el concurso se debatia en primer término. Hélas aquí:

El postulado del tema expuesto en el concurso, se resuelve *a priori* y en un sentido determinado, esto es, en el de «clasificar los cantos populares conforme a su constitucion melódica».

¿És este el único sentido en que debe resolverse el problema de la clasificación?

Hay más todavía: ¿ha de ser internacional o particular a cada nación esta clasificación?

Si, como entiendo, es a lo primero a lo que se tiende, conviene tener desde luego a mano *todo* el caudal de documentación necesario para establecer por confrontación, como garantía principal de acierto, dicha clasificación.

¿Cómo se obtendrá dicho trabajo previo?

Reuniendo la mayor documentación posible que den de si las grandes divisiones etnográficas que para el caso se establecerían, no por divisiones político-geográficas arbitrarias de nacionalidades constituídas por fronteras convencionales, sino por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.)

Reunido *todo* el cuerpo de documentación ¿cómo debería procederse para clasificarlo científica y sistemáticamente?

Esta es la parte compleja de la cuestión.

Bueno es recordar en este proceso a uno de nuestros literatos que mejor han ahondado en el *folklore* español (1).

(1) *Demófilo,* pseudónimo de don Antonio Machado y Alvarez.

«Puestos a hallar—decía—una coordinación y clasificación medianamente anotada, podría salirse del paso entendiendo que, dado el estado en que se encuentra este género de estudios, cualesquiera clasificación es buena, porque no son ya motivos puramente literarios y estéticos los que inducen a este género de estudios, sino que en él hallan motivo de profundas investigaciones tanto el literato y el músico como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano. Bajo este criterio, acaso equivocado, pero amplísimo, no hay duda—añadía—que entra por poco la mayor o menor perfección del plan taxonómico».

Tenemos, pues, aquí una base de subclasificaciones parciales, dentro de la clasificación general, por grandes agrupaciones etnográficas, que se refieren a la literatura y a la estética, a la psicología y a la historia, a la filología y a la biología. ¿Cuál, será, según esto, la base de subclasificación parcial relativa a la música de la canción popular? ¿Unicamente, acaso, la que se establezca sobre su constitución melódica?

Me atreveré a argüir que esta clasificación no bastará. En la canción popular ha de concederse gran importancia al elemento armónico, engendrador quizá del melódico, por claras vislumbres o intuiciones que han constituído el verdadero arte musical contemporáneo, cuando el artista, después de largos tanteos y experiencias sin cuento, logró hallar en los distintos sonidos de la cantinela una coligación de relaciones simultáneas por descomposición de los acordes, que el pueblo, artista inconsciente, sólo había entrevisto por coligaciones sucedáneas unidas entre sí por vínculos imperceptibles que, por ocultos y para reducirlos a una forma cabal artística, escapaban a su intuición.

No puede ponerse en duda el hecho de que los elementos de la melodía están íntimamente relacionados con los sonidos principales que han formado su esquema tonal, y que estos sonidos principales son los que han ofrecido a la técnica musical las fórmulas armónicas precisas de sus primordiales movimientos dinámicos (cadencias) dirigidos a un centro estático de reposo.

La teoría de que la música existe en el hombre como principio armónico inconsciente más bien que como elemento melódico, ha de facilitar, pues, grandemente, la clasificación de la canción popular internacional que se solicita, y ha de influir, no menos poderosamente, en la exacta comprensión del concepto histórico en que han debido realizarse las evoluciones de la música, cuando se atiende, más que a los hechos visibles (externos), sobre los cuales se ha fundado arbitrariamente dicho concepto, a los invisibles (internos) que los han promovido, uno de ellos la influencia capital de la canción y la danza popular, no sólo en la creación de *todas* las formas de arte moderno, que de la canción y de la danza provienen todas, sino en el empleo técnico del material sonoro por simultaneidades melódicas, que contenían en sí, como en germen, el principio ineludible de aquel desdoblamiento.

La teoría podrá ser todo lo revolucionaria que se quiera, y lo es en efecto, pero de mí sé decir por observación particular, que el estudio de la canción popular española me ha revelado que toda nuestra documentación musical anónima puede encuadrarse, y se encuadra perfectamente, dentro de fórmulas prexistentes armónicas *a priori*, que por típicas y tradicionales pueden considerarse como constitutivas de un ambiente armónico propio, cuando tan perfectamente se han prestado, a *posteriori*, a dejarse encuadrar, sin violencias, en aquellas fórmulas armónicas nativas.

¿Puede comprobarse, acaso, este hecho en el *folklore* musical de otros países?

Yo creo que sí.

Sin embargo, los doctos en esta materia lo diràn.

Tienen la palabra.

Pero ¿por qué no adopto en este *Cancionero* una clasificación que me parece tan lógica? Porque el estado presente de estudios folklóricos musicales de España, poco adelantado sin ningún género de duda, me aconseja abandonar la clasificaciòn ideada y expuesta ha un momento. Con-

tengamos impulsos y deseos, y no aspiremos a subir a tales alturas, que lo mejor, según dice la paremiología vulgar, es enemigo de lo bueno.

La más clara, fácil y pràctica clasificación serà la más sencilla, la que dé cuenta de la manifestación y acción social del canto. Dividiré, pues, toda la documentación del presente Cancionero en tres partes:

Primera parte: «El canto popular en la vida doméstica».
Segunda parte «El canto popular en la vida pública».
Tercera parte *(si me decido a publicarla):* «El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular.

VI

La práctica técnica constante y cuasi general de arte español

No lo tomemos de tiempos en que el arte moderno no estaba formado, sino, por ejemplo, desde los tiempos de Juan del Encina y maestros contemporáneos suyos. Y no quiero preguntarme, ahora que viene el caso, ¿que nexo existe entre la canción popular medieval, poco conocida todavía, si llegamos a conocerla un dia, entre sus formas musicales primitívas y los resultados posteriores, que han dado una dirección determinada: que relación existe entre el canto primitivo gótico, el oral de Lutero, el de Bach, la canción popular de Weber, y el canto dramatizado de las cadencias nacionales modernas? El nexo debe de existir, puesto que ha dado tales posteriores resultados. Desde el siglo xv, pues, la práctica y tradición constante de la escuela española, el *modus,* la tendencia, el gusto que no se deja adivinar tan subyugado en otra nación como en la nuestra, ha sido la que aquí declaro, porque examinada en sus fuentes me apercibí de que los viejos filones alumbraban fuego nuevo que nunca habia fulgurado, y hablaban alto a la inocencia de mi espíritu que no se cansaba de admirar y más admirar, como si mi capacidad acabase de nacer. Y no salía de mi sorpresa cuando meditaba, que toda aquella técnica en la que palpitaba como un alma española, habia sido olvidada por malhadadas influencias exóticas, despreciada por nuestros mismos profesionales, sobre todo por los de los últimos tiempos. Y la rehabilitación que merecia esa técnica en la que vive, late y palpita nues-

tra alma, ¿es posible que haya llegado ahora ¡ahora tan sólo! después de cuarenta o cincuenta años a esta parte?

Trazad una línea recta desde Juan del Encina, el doble fundador de nuestra música nacional y de nuestro teatro moderno, y sin bifurcarse un momento, siempre latente, aunque eclipsada por la invasión exótica, esa línea irá a parar, indefectiblemente, en la partitura del músico nacionalista últimamente llegado que se sienta digno de escribir y cantar en el modo de la nación. Repito que yo no sé ver esa práctica y tradición constante de escuela en otra nación, sea la que quiera, y como no la sé ver, a ella se debe sin duda, que el arte tradicional y el canto popular fundidos y convertidos en substancia propia, y la misma alta aspiración de querer ser *nosotros* en arte, sangre de la *nuestra*, genio del *nuestro* y alma de la *nuestra,* nos sea tan fácil, natural y hacedero. Para convenceros fijáos en el caudal de adivinaciones que ha formado en nuestra práctica de arte esa feliz y no interrumpida tradición de compenetrar la emanación del alma del gran anónimo, emanación que todos juntos, unos y otros hombres, han creado, con lo que busca en la técnica para elevarla, apoteotizarla, y hacerla hablar en una creación que es propia porque es suya, de su sangre, de su genio, substancia de otras almas que conviven y sienten como la suya.

Pero advertid que eso que he señalado, todo lo que podrá contener la tercera parte de este Cancionero, no es más que una mínima e insignificante manifestación de ese todo que han allegado cinco, seis siglos de tradición constante de arte. Ni aquí están todos los que son, ni son todos los que están, aunque en hora propicia os he señalado ese bien, para que aneguéis vuestras inteligencias y vuestras almas en ese mundo de nuestro arte y de nuestra técnica, para que aprendáis a hablar en música en nuestra propia lengua.

Repetíoslo a menudo: bajo esa técnica palpita el alma nacional en toda su natural armonía y en todo su verdadero prestigio.

Arrojad lejos de vosotros toda esa pesadumbre abrumadora de prejuicios, de tópicos, de imposiciones pedantes que son una vil mentira, *y hablad en vuestro propio lenguaje: en el de la verdad.*

VII

Significado práctico de este "Cancionero"

Lo que hallé en el canto popular, robustecido por el estudio profundo de la técnica musical de la nación, formó un *modus* que puedo calificar de personal. Lo expuse en mi opúsculo *Por nuestra música,* que viene a ser como he dicho, la receta para hacer música nacional, indígena, *nuestra* sin aleaciones exóticas, hija de sangre de *nuestra* raza y de *nuestro* genio. Y lo que aquí se publica, lo diré más llanamente todavía, son los ejercicios, las prácticas constantes de asimilación de todas nuestras creaciones, en suma, los ingredientes mismos que he usado, y que me dan el derecho y la certidumbre absoluta de proclamar que los tengo por nacionales.

Es, pues, este Cancionero otro aspecto práctico, vulgarizador, del drama lírico y de toda manifestación musical de arte que pretenda llamarse española, de ese drama lírico y de esa música nuestra, por los cuales he predicado con el ejemplo de la obra y la persuación del libro.

En las dos primeras partes de este Cancionero, pues, se presentará la ejemplificación de cantos que tenga interés musical con la idea principal o significado a que obedece esta publicación. Advierto, desde luego, que retiro gran parte de la documentación que poseo de toda clase de manifestaciones y acción popular del canto, porque de lo contrario, me expondría a engrosar inoportunamente la obra. Me ceñiré,

acaso, en la tercera a presentar la ejemplificación que ella exige, escogiendo lo mejor de lo mejor de esa técnica maravillosa de arte propio, de cuya abundancia riqueza y originalidad pocos tienen noticias.

Y para terminar ya de una vez este larguísimo y desabrido *Proemio,* me dispensaré de hablar de nacionalismo musical o del movimiento histórico reintegrador, que ha producido en el arte moderno el resurgimiento de nacionalidades musícales, la asimilación de procedimientos tonales, melódicos y rítmicos de las formas y esencia de la canción y la danza, formas madres de todas las modernas.

En el citado opúsculo *Por Nuestra Música*, abordé extensamente esa aspiración moderna de arte que tantas obras maestras ha creado, y ha poco, especialmente, en las páginas del libro recién publicado *Lírica nacionalizada. Estudios sobre Folklore musical.*

PRIMERA PARTE

El canto popular en la vida doméstica

SECCION PRIMERA

Canciones de cuna (de *bressol, arrolos, berce, nanas,* etc., según las regiones.)

Esclarecimientos sobre la copla en general y sobre estas canciones en particular

Impónese antes de presentar unos y otros cantos, hablar de la copla en general y de las distintas clases de coplas. Y sobre tan importante materia seguirá lo que ha escrito en diversas partes una gran autoridad en la materia: Don Francisco Rodríguez Marín.

El pueblo narra su vida entera en series y más series de coplas que nada ni nadie podrán agotar. Es un ingénuo autobiógrafo de sí mismo, y como no «tira a engañar», pues

No canta porque le escuchen

sino unas veces «porque está alegre», otras «porque está triste» y otras «para espantar sus males...» En suma, para sentir su alma en gracia y cantar... porque si, no ha necesitado más que la copla, que del corazón sube a los labios, y en la mano una guitarra, modesta y solitaria compañera de lo que ama, cree, espera, sufre, aborrece, perdona...,

¿Inventó él, el pueblo, la copla: la halló, acaso, en un desprendimiento del romance? ¡Vaya usted a saber! Fué proclamada por nuestros escritores de los siglos XVI y XVII. Conjeturaba el gran *folklorista* sevillano Machado, que la copla era muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura. Los escritores del siglo XVI, entre otros, Juan Rufo, lla-

maban copla, éste en uno de sus *apotegmas,* a cada cuatro versos de un romance. ¿Pero no aparece ya la copla en algún vulgar villancico del siglo xv? Preguntaba, no ha mucho, el sabio folklorista y amantísimo apologista de Cervantes, Rodríguez Marín, ¿cuándo comenzó a usarse este linaje de cantares y cómo nacieron? Dentro de lo popular de los pasados siglos — decía — «lo más remoto que hallo que se parezca a nuestros cantares octosílabos de cuatro versos», son las coplas del *ay*, *ay, ay*, en boga a fines del siglo xvi y principios del siguiente, que cita Lope de Vega en su comedia *El premio del bien hablar,* y que da como desaparecidas cuando hace decir a dos de sus interlocutores:

Martín. ¡Ay, ay, ay!
Rufina. El ay, ay, ay
Ha mucho tiempo pasó.

Pero sea de esto lo que quiera, y lo mismo de la transformación de muchos villancicos antíguos de tres versos, en coplas de cuatro, era caso frecuente por aquella época, más que por nada por exigencias de la música: así se convertían en coplas de las nuestras con sólo repetir el primer verso después del segundo, de modo que quedarían estos cantares a la manera de otros que escuchamos.

Sea de todo esto lo que quiera, repito, la cuarteta y la seguidilla son las dos clases de coplas más corrientes y generales en tierras de España. Más antigua que la cuarteta es la seguidilla. Va para cinco siglos que dió ocasión a una glosa de Juan Alvarez Gato (Vid. *Cancionero de Baena),* poeta de la décima quinta centuria. En el *Cancionero* de Barbieri aparecen otras y otras muestras del tiempo de los Reyes Católicos. Lindísima seguidilla canta el pajecico Silvano en el acto XXIII de la *Tragedia Policiana*, impresa en Toledo por los años de 1547. La citaré:

Páreste a la ventana
Niña en cabello
Que otro parayso
Yo no lo tengo,

porque esa calificación de «Niña en cabello» la emplean con verdadero agrado nuestros vihuelistas del xvi siglo, asimilándose las poesías corrientes o anteriores en que se empleaba.

Según Rodríguez Marín esta casta de coplas eran popularísimas en los años en que escribía Cervantes, «y se llamaban *coplas de la seguida* (en *El Celoso extremeño)* y *seguidillas* (en *Rinconete y Cortadillo*, en *La Gitanilla* y en la segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo);* y, ya tomaran estos nombres, como se dice en el *Diccionario de Autoridades*, «por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente», o ya porque tiempos atrás *siguiesen* a otras coplas, es lo cierto que fueron la letra que se usaba para las tonadillas de diversos bailes, más o menos apicarados, tales como *Los valientes, Santurde, El caballero* y *Juan Redondo.*

El estribillo de la copla que llegó en tiempo posterior, es, como suele decirse, «otro cantar o no anda muy distante de serlo». Así pudo afirmar el mismo Rodríguez Marín en su colección de *Cantos populares españoles* que el pueblo al crear esos estribillos, que el colector llamó de *encaje*, porque el pueblo o los arrancaba de otras coplas, o por excepción de piececillas sueltas y, que vale decirlo así, supernumerarias. Juzgan muchos que la adición del estribillo es enojosa si no desdichada, sin recordar que esas *tornas*, que con este nombre se califican en ciertas regiones, proceden en esto como en la *ripressa* de los preciosos *rispeti* toscanos. Por último hay seguidillas con estribillo y otras sin él. De éstas la siguiente, que copio de la *Colección de seguidillas y polos* del famoso *Don Preciso,* el notario vizcaíno Iza Zamácola, el gran vindicador de nuestros bailes nacionales contra los malos músicos y copleros que los corrompían, en la cual hay un pensamiento desarrollado después ¡quién lo diría! por el mismísimo Heine:

Que te tuve en mis brazos
anoche soñé;
lo que reí dormido,
dispierto lloré.

Por estas y otras razones he podido decir musicalmente que, cuando surgen la cuarteta y la seguidilla, o simplemente los versos de esos cantares, a los cuales parece que se aferran el gusto y el sentir del pueblo, nacen todas las Jotas habidas y por haber, los cantares bailados o sin baile, todas

las corrandas, folías, codoladas, alalás, soleares, soleariyas, alegrías (copla muy parecida a las *ciuri* o *flori* de Sicilia que sólo tiene dos versos asonantados o aconsonantados) etc. Y mejor que mejor si quedaban suprimidos de una vez los busca-orígenes de los cantos y danzas del pueblo, que raramente los tienen ni necesitan.

¿Hay cosa más ridícula, por ejemplo, que buscar los orígenes de la danza antigua princepesca de la *Chacona,* en el apellido de una moza nominada la Chacón; y los de la Zarabanda en una mora (¡mora había de ser!) muy conocida en el barrio que habitaba, llamada Sara, en fé de lo cual se cita al mismísimo historiador P. Mariana, que la nombra, sin hablar de orígenes, por supuesto, abominando de la tal Zarabanda cuando de grave y solemne que era antes, se trocó en licenciosa? ¡Así quedaran suprimidos los busca-orígenes que le han salido a la Jota! *Verbi gratia* ¡un inventor alemán!, así como suena; un pobre morazo de paz, que de Valencia pasó desterrado a... Calatayud, y allí para consolar sus aflicciones, compuso la cosa, según quiere una copla que le ocurrió al propio cosechero que se la sacó de la mollera...

Pero ¿a que más detenerse en estas sandeces que inventa la ignorancia? Baste con decir, y repetir, acompañado de Rodríguez Marín, que el que inventa es pura y sencillamente el hijo del pueblo. «Cantando aprende a rezar y a leer, y cantando juega, y, cuando llega la sonriente primavera de la vida, y se abre la flor del alma, y el amor, sacándola con sus alas de mariposa, le hace sentir inefables extremecimientos, entonces rómpese el copiosísimo venero de la inspiración y esperanzas, vacilaciones, ternezas, celos, pesares de la ausencia, burlas del desdén, acíbares del odio, todo esto y mucho más brota a borbotones del manantial inagotable de la poesía popular».

Cuando surge la copla o simplemente el verso octosílabo, a los cuales parece que se aferra el gusto y el sentir del pueblo, todas las formas de los cantares españoles, así las *Soleá* y las *Soleariyas*, así la *Alegria*, el más breve de los cantares españoles, como los estribillos de sentido y significación independiente, y por último las *Seguidillas manchegas,* que

según Cervantes da a entender en la segunda parte del *Quijote* provienen de aquella región, y así lo consigna él con cita *ad hoc,* y la poesía propia del cantar que acompaña al baile, persisten desde aquellos tiempos hasta los de *Don Preciso* (Iza Zamácola, el gran vindicador en el siglo XVIII de nuestros bailes nacionales) y los presentes.

El insigne Don Francisco Rodríguez Marín detalla con su reconocido garbo toda esa materia parva y a sus indicaciones me atengo en lo que ahora me permito extractar empezando por la primera forma métrica popular andaluza que es la *Soleá.*

La *Soleá*—dice—consta de tres versos octosílabos, asonantando o aconsonantando el primero con el tercero. Ejemplo:

Yo metí a la lotería;
M'ha tocaiyo tu persona,
qu'era lo que yo quería.

Es como la *triada* gallega.

La *soleariya* es una *soleá* cuyo primer verso, mero arranque para el esfuerzo que al cantar requieren los restantes, consta de tres sílabas métricas:

Por ti
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

Véase estotra:

¡Ejem!
Horitas tengo en el dia
de no poerme balé.

La *Alegria*, el más breve de los cantares españoles, copla muy parecida, por cierto, a las *ciuri* (*fiori)* de Sicilia, tiene sólo dos versos asonantados o aconsonantados, casi siempre de cinco sílabas el primero y de diez el segundo, y divisible éste en hemistiquios. De ordinario es festiva. Ejemplo:

Tiene unos dientes
Como granitos de arroz con leche.

Tiene unos ojos
Que las pestañas le hasen manojos.

A veces el primer verso crece una sílaba y otra el segundo y toma así la cadencia de un endecasílabo de *muiñeira.* Ejemplo:

Sale de la arcoba
Coloraita como una amapola.

A esta suerte de coplas suele acompañar un como estribillo, de sentido y significación independiente.

Por último, la *Seguidilla gitana* o *Playera,* dicha así, no de *playa*, sino de plañir, como si dijéramos *plañidera* o *plañidiera,* consta de cuatro versos asonantados los pares y todos de seis sílabas, excepto el tercero que tiene once, dividido, necesariamente, en dos hemistiquios desiguales por la cadencia especial (la *caía,* dicen los *cantaores)* que requiere en la quinta sílaba. Basta un solo ejemplo:

¡Maresita mía!
Que güena gitana!
De un peasito—de pan que tenia
la mitad me daba.

A veces la *Playera* no tiene más de tres versos, y en estos casos, o se repite el primero para cantarlo, o se le antepone un verso postizo, generalmente de invocación. Ejemplo del primer caso:

No sé lo que tiene
La yerbagüena—de tu güertesito,
Que tan bien que güele.

Ejemplo del segundo caso o de invocación:

Carita de rosa
¿Quién te ha pegao,—quien te ha pegaito
Que estás tan yorosa?

Ahora digamos algo de la copla de la *Tirana* o *Tontillo.*

Las composiciones que llevan el primer nombre (y no siempre el segundo, aunque aparece en algunos Diccionarios antiguos) fueron en un principio aires de baile con canto. Más tarde el baile cayó en desuso, conservándose sólo como canción que solia nombrarse con alguna palabra del estribillo, como *Tirana del caramba*, *Tirana del contraban-*

dista etc. El compás de la *Tirana* es en $^3/_8$ o en $^6/_8$ de movimiento moderado.

He aquí como describe este baile el famoso notario Iza Zamácola, *Don Preciso.* «La *Tirana,* al paso que se cantaba con coplillas de a cuatro versos asonantados de ocho sílabas, se bailaba con un compás claro y demarcado, haciendo diferentes movimientos a un lado y otro con el cuerpo, llevando las mujeres un gracioso juguete con el delantal al compás de la música, al paso que los hombres manejaban su sombrero o el pañuelo a semejanza de las nociones que conservamos de los bailes de las antiguas gaditanas. Habiendo degenerado el baile en libertinaje fué desterrado de los saraos. Sin embargo —añade *Don Preciso*—bajo el nombre general de *Tirana* siguieron los aficionados y músicos componiendo multitud de canciones al estilo de la *Tirana* para ser acompañadas con la guitarra... Pasaron algunas a Petersburgo, Viena y otras cortes, donde el célebre maestro español Don Vicente Martín hizo fanatismo intercalándolas en las óperas.»

Paso por alto otras variantes de la *Playera,* o la *Seguidilla gitana,* para llegar pronto a la composición métrica de las *Seguidillas* que constan de cuatro versos en que el cuarto es asonante del segundo, los cuales son de cinco sílabas y el primero y tercero de siete. Las hay con estribillo y sin él. Véase una muestra de las primeras, copiada de la *Colección de seguidillas, tiranas y polos,* del citado *Don Preciso:*

Mi madre me ha mandado
que no te quiera,
y yo le digo,—madre,
¡si usted la viera!—

Quedó tamaña:
y mordiéndose el labio
dijo:—¡Caramba!

He aquí una muestra de las segundas, en la cual hay un pensamiento desarrollado más tarde ¡quien lo diría!, repito, por Heine:

Que te tuve en mis brazos
anoche soñé;
lo que reí dormido,
despierto lloré.

El estribillo consta, como se ha visto, de tres versos, el primero y el tercero de cinco, asonantados entre sí, y el segundo de siete.

Y ahora veamos el papel que juega la copla en la canción de cuna.

Rodrigo Caro *(Dias geniales* o *lúdicros,* Diálogo VI), dice de las *nanas (Nina* y *Lala Lala)* o canciones de cuna, que son «las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres»... «cuyo uso es tan natural que no habiendo que cantar, o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca, y se nos salen della sin cuidado ni artificio, y son tan bien contentadizas que se contentan con cualquier tono (tonada), y no extrañan ninguna voz por mala que sea; condíción muy propia de las madres.»

Cuando la canción no tiene texto propio, las madres utilizan simples onomatopeyas, coplas, romances enteros de asunto ordinariamente religioso, y como a la acción de este género de cantos preside la idea del *descanso,* cuando el movimiento de lo que se canta es animado lo modifican dándole lentitud, y aun para producir no sólo el *descanso* sino la somnolencia precursora del sueño, destruyen el ritmo del compás, alternándolo con espacios de silencio, más o menos largos, si el *sueño* reparador del infante ha llegado.

ANOTACIONES (1)

Las bellas melodías de las canciones que ofrezco en esta sección, proceden de diversas regiones. De Andalucía las cinco primeras.

1) La primera de estas cinco me fué comunicada por la señorita doña T. B., que la oyó cantar en Alcalá de Guadaira (Sevilla).

---

(1) Las cifras del texto de estas Anotaciones corresponden a las de la canción o canciones a que se refieren, y se hallarán al fin del volumen en la sección exclusiva de música.

2) La segunda fué recogida en Osuna (Sevilla) por mi ilustrado amigo D. Francisco Rodriguez Marin. En la sección de *Melodías* de su importantísima colección de *Cantos populares españoles* figura ésta con el núm. 3 *(Vide*, tomo V, pág. 108). Me he permitido verterla en ritmo más adecuado, después de oirla muchas veces a personas de mis relaciones.

3) En la colección de *Cantos Españoles* de D. Eduardo Ocón aparece la melodia de esta *Nana*, muy popular en toda la región melagueña.

4) Copié con suma atención la melodía de esta *Nana* después de oirla cantar muchas veces a la misma señorita que me comunicó la señalada con el núm. 1. Procede de Granada.

5) Recogida también en Osuna (Sevilla) por D. F. Rodríguez Marín *(Vide* el mismo tomo V de la *op.* citada, pag. 107, núm. 2).

6) La bellísima canción de cuna que corresponde a este número procede de una apartada aldea de brañeros de las montañas medio-occidentales de Asturias. Me fué comunicada por mi insigne amigo D. Ramón Menéndez Pidal (y ya diré más adelante cómo, a ruegos míos, se dedicó al *folkorismo* músico por las analogías que encontraba con el literario, tantas, que mandó transcribirla a persona entendida de toda su confianza).

7) Oida ésta a una muchacha de servicio, oriunda de Badajoz (Extremadura), y copiada por mí.

8 y 9) Estos dos *Vou-veri-vou,* que así se llaman las canciones de *bres* o de cuna en las Islas Baleares, fueron recogidos por mi distinguido y malogrado amigo, y entendidísimo *folklorista*, Antonio Noguera. Ambos figuran en su preciosa *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca* (1), memoria que fué premiada

(1) La edición que hizo la *Ilustración Musical Hispano-Americana* es la primera que se publicó (Barcelona, Víctor Berdos, 1893) en un opúsculo de 72 páginas con ejemplos. Se reprodujo algo comentada (Palma, tipografía de T. Guasp, 1894), en esta *segunda edición.* Y volvió a reproducirse en la selección de artículos escogidos que se publicó para honrar la memoria del insigne músico mallorquín, a poco de su muerte.

cuando yo dirigía la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, siendo recogidos por el mismo autor, el primero (núm. 8) en Palma de Mallorca, y el segundo (núm. 9) en Manacor.

Merece extractarse algo de lo que decía el pobre Noguera en su citada *Memoria* acerca de este género de canciones, uno de los más genuinamente característicos de las íslas: «La melodia de los *vou-veri-veri* difiere muchísimo de cuantas canciones cuneras conocemos, aventaja a todas en valor artístico, y lo que pierde en sencillez relativa, no resulta en perjuicio del objeto a que se la destina... El *vou-veri-vou*, en suma, es tanto más interesante cuanto que es la expresión abreviada de la música *genuinamente* mallorquina, cuya nota tierna e ideal es su característica.»

10, 11 y 12) Las tres canciones de cuna, que presento aqui, fueron oídas per mí a mi tierna y santa madre (q. g. g.), y grabadas en la memoria gracias a la práctica del dictado musical a que me acostumbró, desde edad infantil, mi maestro, formando, sin saberlo, un *folklorista* anticipado, como verdaderamente lo fuí, sin percatarme de ello. En las páginas de *Jornadas de arte* he explicado ésto. Y añadiré, ahora, que hijo segundo de numerosa familia, recogí de los labios de mi madre, de aquella su vocecita clara y bien timbrada, aunque no recia, ni mucho menos, pero muy afinada, recogí todo un pequeño cancionero de cantares que yo iba copiando mientras los ejecutaba para adormecer a mis hermanitos menores, tomándola como ejemplo vivo de dictado musical y realizando las pruebas o ejercicios que me habia aconsejado mi maestro. Entre aquellos cantares sobresalen las tres canciones de cuna aludidas.

En mi opúsculo *Por Nuestra Música* (primera ediciòn, página 94) al hablar de los temas expresivos contenidos en el *racconto* de mi Trilogía *Los Pirineos* (escena V, cuadro II) indiqué la procedencia y tranformaciones de los mismos que la marcha de la acción, los caracteres de los personajes y las situaciones del drama me invitaron a inventar. Todos los desenvolvimientos melódicos y consecuencias harmónicas del citado *racconto* proceden de la melancólica canción de

cuna, que en la referida página transcribo (y reproduzco escuetamente sin harmonizarla en el núm. 10), y con la que debió de adormecerme en sus brazos mi cariñosa madre, pues lo mismo ésta que las dos siguientes se las oí cantar más tarde mientras invocaba al sueño para adormecer a mis hermanos menores. De mi tiernísima cantora proceden las dos que siguen, la que se la había oido cantar muchas veces el tiernísimo amigo que se llama Antonio Añón, el varón nobilísimo, el *santo*, como le llamó otro amigo mío (Vide *Jornadas de arte,* Apéndice núm. 1), y la 12 de la cual he querido sacar tantas consecuencias en el último acto, escena del jardín, de mi drama lírico *La Celestina*, lo mismo que la de la aldea de brañeros asturiana, de que antes he hablado, y la primera del presente Cancionero.

13 y 14) En una *masía* del campo de Tarragona recogí la indicada con el núm. 13, y la 14 en Alcanar, confín de Cataluña por la parte de Castellón de la Plana. Cabría preguntar ¿cómo fué importada esa melodía tan plenamente influída por el cromático-oriental?

Grandísimo número de canciones romancescas han hallado en el *folklore* catalán refugio adecuado en el texto, ordinariamente sencillo y monótono, de la canción de cuna. Cuando se da este caso, muy frecuente en la comarca tarraconense, precede al texto del romance un estribillo repetido como es de ver en la canción núm. 13.

15) Inzenga (*Cantos y bailes populares de España,* Madrid, 1888, cuaderno correspondiente a las provincias de *Galicia,* pág. 26) publicó la melodía de esa canción de cuna, *arrolo* o *berce,* como se dice en el pais, que harmonizó desmañadamente sin adivinar lo que había dentro de tan curioso espécimen.

El sentido de la letra de esta y otras cancioncillas populares sobre el mismo tema, tiene relación con la creencia popular según la cual el Señor hace dormir tres dias sin interrupción a San Juan Bautista, amigo de bulla, como quiere la tradición, con el fín de evitar las francachelas y hasta los alborotos que suele haber la víspera, el dia de la fiesta y siguiente de la festividad del Santo. Sin embargo, el

pensamiento del *arrolo* gallego parece referirse mejor que a la creencia popular indicada, al canto de los celtas al sol.

16) De la misma región (Santiago) procede la *berce* de este número, *berce* o *arrolo* con dejos de *Alalá* y muy *enxebre*. La palabra *moiño*, que acostumbran a escribir impropiamente *mohiño*, con *h*, se usa con más propiedad en la simétrica *muiño*, de ahí *muiñeira* en vez de *moiñeira*. Esta canción de cuna me fué proporcionada por mi entrañable amigo D. Ramón de Arana. Y aquí por vez primera escribo el nombre del que ha sido mi institutor en el importantísimo *folklore* musical gallego. Habré de repetirlo muchas veces gustosamente, porque a más de autoridad, que yo acato con respeto y estima, es el colector que más documentación valiosísima me ha facilitado. Él conoce bien cuan agradecido quedo a sus bondades y a sus diligencias e intimidades de sincera y fiel amistad.

17) De Zarauz (Guipúzcoa) procede la melodía de la canción de cuna que presento aquí para cerrar esta sección. Se publicó, creo que por primera vez, en *Melusine,* colección de Mitología, literatura popular, etc., por los Sres. H. Gaidoz y E. Rolland (1878). Se reprodujo en el *Folklore de pays basque,* de Mr. Winson, (Paris, 1882) y la reprodujeron también los Sres. Echevarría y Guimón en el tomo I de su colección *Ecos de Vasconia,* núm. 21, pág. 44, con el título *Lo! Lo! Lo!*, *canto vascongado.* La letra de la colección Winson, que es la adoptada por mí, difiere de la que se lee en la colección *Vasconia*. Ha sido reproducida en otras colecciones que sería enojoso citar.

17 bis) El diligentísimo filólogo y eminente compositor y *folklorista* vasco, mi amigo D. Resurrección Maria de Azkue me comunica esta variante de la anterior «más conocida en Vizcaya que en otras regiones del citado país.»

SECCION SEGUNDA

La-Las

ESCLARECIMIENTOS

Llamo *La-Las* a las cancioncillas de arrullo, columpio para *la-lar* o alegrar a los niños, enseñándoles los primeros movimientos.

Despierta el niño de su plácido sueño, y las madres, en la misma cuna o colocándolo en su falda, previa la acción para desperezar sus miembros tiernos, inventan y entonan una porción de entretenimientos hasta llegar, poco a poco, y por gradaciones sucesivas, a la acción de hacer soltar a andar al niño, que es la victoria obtenida, a la corta o a la larga, por esa serie de movimientos preparatorios que se llaman el *serrín-serrín, anda caballito, arre-arre mulita*, *este* (dedo) *puso un huevo, mizo gato,* etc., y se componen de formulillas músicas, que no canciones, de ritmos de tiempo de gran precisión. Como las madres sólo atienden a esto, a la precisión rítmica, las melodías de esta sección no tienen ningún relieve musical y las pasamos por alto porque no cumplen a nuestro intento.

SECCION TERCERA

Tonadas de rimas infantiles

ESCLARECIMIENTOS

Más relieve tienen las cancioncillas de esta sección, no tanto, sin embargo, que valga la pena de hacer hincapié en ellas. Dice Noguera sobre este género de cancioncillas fragmentarias, que correspondiendo perfectamente sus formas melódicas al objeto a que se las destina, movimiento más decidido del soltarse a andar, andar y correr sin ayuda de nadie, «los chiquillos, aun aquellos de oído más rebelde, se las aprenden de memoria, las retienen con gran facilidad, y si alguno no las *entona*, ni uno solo deja de *rimarlas.*»

Por la misma razón las omito, como he hecho con las de la anterior sección. Véanse las que trae en su preciosa *Colección de Cantos populares españoles,* Rodríguez Marín, tomo V, *Melodías,* especialmente las Rimas infantiles, (pág. 110) núms. 7, 8, 9, 11, etc.

SECCION CUARTA

Tonadas de corro o de vueltas de rueda

ESCLARECIMIENTOS

Estas cancioncillas, como que implican *Acción*, ofrecen ya melodías bien desarrolladas, pero cortas; y aunque no nos hemos de fijar en esto, mencionaremos, a título de ilustración, que son rítmicas enumerativas, *a*) por enumeración simple; *b)* por enumeración activa; *c)* por enumeración activa y enlace o encadenamiento.

Dice sobre estas cancioncillas D. Juan Menéndez Pidal *(Poesía popular,* Madrid, 1885) que «en ellas se columbran a veces restos de canciones, historias, y de otras que sin serlo por el asunto que se desenvuelven, merecen tal consideración por la época remota de su origen. En ocasiones, esos mismos divertimientos no consisten sino en verdaderas representaciones de aquellas cancioncillas.»

A veces entre las fórmulas infantiles de eliminación empleadas en ciertos juegos, por ejemqlo en aquellos para saber por fallo de la suerte, qué niño desempeñará el papel más enojoso en el infantil regocijo, acusan las tales fórmulas sin sentido ni trabazón, chispas del oro de viejos romances olvidados por el pueblo. Esta fórmula, usual en Asturias, que apunta el mencionado *folklorista:*

Pichi, pichigaina,
los moros en Campaina.
Dijo Mari-güela:
—¿Quiés fregarme esta cazuela?
—Non tengo piés ni manos.
—¿Quién te los ha cortado?
—El Rey de Aragón
Pichi, píchigón.

Lo mismo acontece con las canciones de corro y de otros juegos, *El Mumbrú,* por ejemplo, que recuerda algo de *La ausencia, Las hijas del Rey moro, Blanca Flor y Filomena,* etc.

Pero vamos ya a los cantares de este grupo, que es lo que principalmente nos importa.

ANOTACIONES

18) Procede de Andalucía ésta que copio. La hay también en Cataluña y Asturias. El texto es una reminiscencia del romance que empieza: *De Francia vengo, señora, de buscar esposa al Rey*, etc., y se titula, *Las hijas del Rey moro.*

19) Procede ésta de Chelva (Valencia). En Andalucía en vez de los *ay! ay! ay!* dicen *yayagay.* Conocida en casi todas las provincias españolas. Y esto viene ya de muy antiguo, pues puede señalarse la popularidad del romance en los libros de cifra de nuestros famosos vihuelistas.

20 y 21) Popularísimo es entre niños el romance *Santa Catalina.* La versión 21 la he oído yo muchas veces en los jardinillos de la plaza de Oriente, en Madrid, pero aplicada la letra del romance *Donde vas*, *Rey Alfonsito*, que es paráfrasis moderna del antiguo, *¿Dónde vas*, *buen Caballero?* (*Vide* más adelante, núm. 23).

22) Es una aplicación infantil del romance titulado *La princesa Isabel.* Unas veces al palacio le llaman *de oropel,* otras de *Orabé.*

23) Por último, el *Donde vas*, *buen caballero,* oído por mí desde mi habitación de la calle de San Quintín, en los jardinillos de la plaza de Oriente de Madrid.

SECCION QUINTA

Tonadas de romances

A) RELIGIOSOS

Esclarecimientos sobre estas materias

(Formas de recitaciones vulgares, reconstituciones y aplicaciones)

Se incluyen aquí estas tonadas porque la acción del canto en los romances, especialmente en los religiosos, es principalmente doméstica (canciones de cuna, como ya se ha observado), veladas familiares, reuniones de vecinos (*filandones*, como dicen en Asturias), ocupaciones agrícolas complementarias *(esfoyazas)* que se realizan en casa; y a la vez, es pública, como ya decía en su tiempo Salinas *(De Musica libri septem, Salmantice, 1575),* porque «*panguntur etiam hoc metro historiæ, aut fabulæ, dum festinanter volunt eas homines cantu percurere...*» y no sólo en los festejos sino en la misma danza, por ejemplo en la famosa *danza prima* asturiana, como veremos más adelante. Por la misma razón incluiremos en esta parte de la obra los *Cantos de oficios* que vienen después, porque su acción y centro principal es la casa.

De la historia literaria, orígenes, filología, étnica, crítica del romance, poco nuevo se podrá añadir en nuestra España, después de las obras maestras de investigación de todos géneros que aquí se han producido. De la musical, del canto, fiel amigo y compañero del romance, no se ha dicho todo cuanto convendría decir, máxime poseyendo la obra admirable del famoso ciego burgalés, el ciego que tan admirables

cosas *vió,* y pasó a la más remota posteridad en alas de aquella celebérrima *Oda* de Fray Luis de León, que concluye:

¡Oh! suene de contino
Salinas, vuestro son en mis oídos,
Por quien al bien divino
Despiertan los sentidos
Quedando a lo demás adormecidos.

En el libro recientemente publicado por mi con el título de *Lírica Nacionalizada*, *Estudios sobre folklore musical*, y en el extenso artículo, acompañado de ejemplos de música, del propio Salinas, *Estudio sobre una fuente de folklore musical del siglo XVI*, expuse por qué Salinas ha de ser considerado como un excepcional *folklorista* músico, *per accidens,* y, precisamente en aquellos sus sin par *De Musica Libri Septem* (1); a través de un emmarañado bosque de disquisiciones se percibe el aroma de la música popular, por tal manera que puede reconstituirse el *folklore* musical castellano de esta región española tan alejada de nuestra época. Y ¿cómo, aunque *folklorista per accidens,* pudo reunir un cuerpo de documentación tan peregrino? Precisamente por haber confundido Salinas, como antes Nebrija y otros, el acento con la cantidad; precisamente por esto, que también condena el filólogo, poeta y preceptista Coll y Vehí, cuando escribe: «Las esperanzas del buen Nebrija han quedado defraudadas, y es imposible que jamás se realicen. A pesar de tantas reglas como se han inventado no hemos llegado a *sentir* en la lengua castellana la diferencia de *largas y breves*... Tampoco la *sentimos* en la griega y latina, tal como las pronunciamos... El vulgo de Grecia y Roma la *sentía* de tal manera, que bastaba que un actor hiciese *breve* una síiaba *larga*, para que le saludara el público con una bella rechifla: ni más ni menos que le sucedería a cualquiera de

---

(1) He aquí el título exacto: FRANCISICI SA | LINAE VBRGENSIS | *(sic* por Burgensis) *Albasii Sancti Pancratti* | *de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmaticensi* | *Musica Professoris,* DE MUSICA LIBRI SEPTEM, *in quibus ejus doctrina* | *everitas tamquae ad Harmonium, quaquae ad Rhyrhmum* | *pertinet iuxta sensus ac rationis indicium osten* | *ditur et demonstratur...*

nuestros actores si alterara el *acento prosódico* de alguna palabra conocida; porque, entonces, aunque el vulgo español no *siente* la cantidad, *siente* mucho el acento, y distingue perfectamente la diversidad de sonido entre *bárbaro, barbáro y barbaró*» (Coll y Vehí, *Diálogos Literarios*).

Salinas, como Nebrija, incurrió en la falta de asimilar nuestros versos a los latinos, y ver en todas partes monómetros, dímetros, trímetros, tetrámetros, adónicos sencillos y dobles, afirmando, plenamente convencido, que en la sílaba acentuada se *elevaba* la voz o *cargaba* la pronunciación. Y dada esta afirmación añadió que la sílaba *larga* debía haberse con la breve en la misma relación que la *mínima* (blanca) y la *semínima* (negra) entre las figuras de la música. Era halagadora la tal doctrina porque podia dictar preceptos secundada por la *rítmica especial* de su arte.

De aquí que en sus siete libros *De Música* abundan las tonadas de cantos, cantares, cantinelas, etc., como documentación de lo que quería probar, y de aquí que le considere yo como un *folkorista per accidens* que, a pesar de todo, enriqueció el *folklore* nacional, en el mero hecho de coleccionar una buena parte de él, notoriamente la que tiene relación con el romance o las tonadas con que se cantaban.

Si de la música que trae Salinas se ha podido reconstruir todo el esquema homófono, no así el texto literario, pues, todos los señalamientos de su obra, salvo algún caso excepcional, están formados por el único primer verso, a veces también el segundo, de cada composición que cita. Acudiendo a los romanceros generales o a las antologías especiales publicadas sobre la materia, han podido reconstituirse algunos textos, pero no me ha sido posible en varios casos, sopena de perder un tiempo precioso que necesitaba para otros estudios, no de librovejero o de acarreador de libros, a los cuales no soy aficionado. Cuando ocurren estos extremos, el lector cuidadoso podrá ocuparse, sin grandes dificultades, en esa búsqueda registrando romanceros generales o antologías.

Pero digamos ya algo sobre las tonadas de los romances.

Aunque Salinas no lo expresa, se deduce desde luego, que había en su tiempo dos formas de entonar esas tonadas:

recitándolas sobre el *ambitus* reducido de dos o tres notas musicales, o cantándolas teniendo en el oído la tonada inventada por uno o varios anónimos creadores, que por la costumbre de entonarlas, hicieron que se adoptase tal tonada con preferencia a otras. Ya se comprendre que aquella recitación vulgar ha de ser antiquísima, y tiene sus precedentes en las recitaciones litúrgicas, por el estilo de las llamadas *tonus simplex ferialis* del rezo eclesiástico. Y ¿quien de vosotros no ha oido recitar por las calles o en la plaza de un pueblo una de esas melopeas, que apenas son un canto melódicamente formulado, a un ciego, descendiente del antiguo juglar que, guitarrillo en mano, acompáñase produciendo tres o cuatro simples acordes rasgueados, y algún ramplón dibujo en el bordón del cascado y mugriento instrumento; quien de nosotros no se ha parado un momento para oir el romance que *dice* el despreciado descendiente de aquella prosapia, que empezaba en el trovador y acababa en el juglar?

Los ejemplos que presenta Salinas de esas recitaciones vulgares de romance son: la tonada vulgar del *Conde Claros*, y la de *Retraida está la infanta,* ésta en compás ternario (paréceme más natural la del *Conde Claros,* que está en compás binario). A título de constitución harmónico-melódica presento (en las siguientes anotaciones se verá) un romance viejo reconstituído y aplicado a un acompañamiento instrumental imaginario, pero vulgar, a la guitarra del pueblo (y para que lo fuera del todo bastaria transportarlo un tono alto).

En la división siguiente de *Tonadas de Romances*, B) *Profanos*, reprodúcense varios de los romances de siete sílabas, de seis, o de rimas pareadas que trae Salinas en su mentada obra y que titula, vagamente, canciones, cantilenas, endechas, etc., que son considerados como verdaderos *romancillos.*

ANOTACIONES

24) Dice Salinas al hablar del tetrámetro cataléctico, después de citar un verso latino y el canto correspondiente,

«ad quem cantum Hispani plurimos ex hic quos *Romances,* vocant», y a continuación pone el ejemplo de recitación vulgar en compás binario sobre la letra del principio del conocido romance, *Conde Claros con amores—No podía reposar;* y cita luego, más adelante, en la pág. 346 de la obra, el romance que comienza:

25) *Retraida está la Infanta—Bien así como solia*, y pone la misma tonada, pero en compás ternario, añadiendo: «canto muy empleado en España en aquellas composiciones (romances), *quibus historiae seu fabulae narrantur...* quorum cantus antiquissimus et simplicissimus erat».

Al señalar Salinas a *la Infanta* del romance ejemplificado, ignoraria, quizá, la existencia de un romance más antiguo, puramente lírico, no popular ni narrativo, en que la heroína no es la Infanta sino la Reina Doña Maria de Aragón, que gime la eterna ausencia y manifiesto desvio de su esposo. Menéndez Pelayo al hablar del *Cancionero de Stúñiga* cita el tal romance que empieza *Retraida estaba la reyna,* que es composición de trovador antiguo, Carvajal o Carvajales, y de fecha conocida (1442), y en la cual se emplea el metro popular... «No se trata de un canto popular refundido»—añade *(Antologia de Poetas Líricos castellanos,* tomo V, pag. CLXV)—«pero es cierto que en los oídos del poeta culto zumbaban ecos de viejos romances de muy diverso acento. Sin este fondo de poesia tradicional e inconsciente, no hubiera logrado versos como éstos:

Maldigo la mi fortuna
Que tanto me perseguia:
Para ser tan mal fadada
Muriera cuando nacia...»

26) De la reconstitución y aplicación a un acompañamiento de guitarra, tomando por tema esta tonada vulgar de romance, para lo cual he escogido uno de los que llamamos viejos, ya he dicho lo suficiente en el texto. Eso mismo harían mis colegas antiguos de tan lejana época, cada vez que entendían acompañar algún romance de estos, que «se solían cantar a la vihuela, de sonada apacible y agradable», como escribe el P. Mariana, «ingiriendo según tenía por cos-

tumbre—al decir de Menéndez Pelayo—oportunos recuerdos literarios en el tejido nervioso y viril de su Historia».

27) De los escasos temas de tonadas de romances religiosos que señala la obra de Salinas, cita las primeras palabras *Contemplando*, *tan callando,* de los versos de pie quebrado tan conocidos de Jorge Manrique sin más música que las ocho correspondientes notas de este fragmento, que por esta razón no podemos utilizar para reconstituir todo el cantar. Añade Salinas, al citar este fragmento: «Inveniuntur apud Hispanos metra his similis, ut sunt illa in copulis, ut vocant, Georgii Manrici, *sin pesar*, *sin errar*. Secundum huius diferentiae est monometron acatalecticum constans una dipodia, seu duobus pedibus simplicibus, quale est illud Euripidis, quod Caius Caesar fertur dixise Bruto, dum acciderátur...»

28) De Juan de Mena son los versos del *Debate de la Razón contra la Voluntad,* o poema llamado impropiamente *de los siete pecados mortales* (Salinas sólo cita el primer verso, y lo que más nos interesa, la tonada). De la tonada de este romance dice, que con ella se cantan todas las «Hispanae copulae, sic enim vocantur, quae dicuntur artis regiae, octo syllabarum, omnium usitatissimae narrandis historiis, et fabulis aptissimae, qualis est illa

Canta tú, cristiana musa,

et in historiis,

A caballo va Bernardo».

He introducido esta bellísima tonada de romance viejo reconstituyéndola con el texto *Fontefrida, Fontefrida* (recuérdese que Salinas pone los dos, religioso y profano, que acabamos de citar) en la escena de caza de mi tragi-comedia-lírica *La Celestina*.

29) Antes de apuntar las observaciones que haré sobre la presente canción o tonada de romance religioso catalán, y sea dicho en méritos de la integridad del *folklorista traduttore,* jamás *traditore*, consignaré que casi todas las melodías catalanas del presente Cancionero han sido recogidas directamente por mí en las circunstancias y localidades que expresaré. En el *folklore* catalán han cometido verdaderas

atrocidades los músicos no *folkloristas,* dándoles a los literatos, que fiaban en los conocimientos que les faltaban a ellos, gato por liebre; así quedan por rehacer y enmendar las colecciones de Milá, y Pelayo y Briz, etc. La crasa ignorancia de los músicos de sus colecciones no tenía *oido* más que para los modos mayores y menores corrientes y molientes, y así, tan perfectamente bien preparados, dieron en enmendar la plana al pueblo, porque sí, *in fide parentum,* sin salír de la ciudad, sin pisar una sola breña, ni saltar un barranco, aceptaron lo que buenamente les indicaron o que hallaron en las colecciones que otros publicaron, *corrigiendo las faltas*, según ellos, que atentaban contra la intangibilidad de aquellos modos.

La melodía de este romance es muy común. La transcripción mía procede de los alrededores de la Bisbal (Gerona). El *sol* del octavo compás sólo se oye sostenizado en los pueblos que tienen comunicación constante con los centros. Los que están situados entre riscos entonan aquella nota como yo la he escrito, que es como debe escribirse dado el ambiente y modalidad de la melodía.

30) Es una de las más bellas de mi Cancionero, y quizá de toda España. La encuadraba la letra de un romance de los más repugnantes. A duras penas comprendí que se trataba de la historia de *El mal rico*, popularísima en diversas provincias españolas, y la coloqué en el marco adecuado del romance del mismo título que trae Milá en su *Romancerillo catalán* (Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1882). La especie de estribillo que añadía a cada estrofa el ciego postulante que me la hizo oir, lo acompañaba con dos simples golpes rasgueados de un guitarrillo, que callaba durante los anteriores compases hasta que reaparecía el estribillo dicho muy acentuado, especialmente en las sílabas que recaían sobre la nota *sol.*

La recogí y copié con sumo cuidado en una *masía* del campo de Tarragona.

31) *El romero acusado de robo,* se titula este romance en el *Romancerillo catalán* de Milá. Me comunicó la tonada, procedente de la Selva (Tarragona), D. Ramón Bonet, organista de la Catedral tarraconense.

32) Tiene su «historia o cosa así» como me dijo el que la recogió, D. Julio Pujol, que añadía: «La oí cantar en León hará unos cinco años. Los que la cantaban, que eran un ciego y una mujer que le guiaba, dijéronme que eran de Medina de Rioseco (Valladolid) en donde, de niños habían aprendido la canción. Esta la llevaban con un aire bastante vivo. El ciego doblaba el canto ¡con un acordeón! instrumento fementido... que sin duda había substituído a la dulzaina en el acompañamiento del romance! No dejó de llamarme la atención el metro: sin embargo, alguna palabra (como *pelerino)*, algún giro (como *seáis vos pelerino)* y el asunto, sobre todo, me inducen a pensar que la composición no es de ayer. Esta clase de romances y metros fueron muy usados en el siglo XVII: Lope de Vega tiene algunos así: en la *Dorotea*, aunque intercalados con otros diferentes, se leen estos versos:

Dulces pensamientos
que vais conmigo,
volveréis en el aire
de mis suspiros.
(Dorotea, 1.ª Parte, acto II, escena IV).»

33) Del Museo Arqueológico de Pontevedra proviene la copia de este romance de ciego, que me facilitó mi buen amigo D. Perfecto Feijoo, cuyo nombre aparecerá aquí bastantes veces como el de un perfecto *folklorista* gallego, y un más perfecto tañedor de gaita gallega.

Creo que la letra del romance es la que otros titulan de *Santa Irene*. Es uno de los documentos contra la opinión de Murguía, negando la existencia del romance gallego, que prueban los claros vislumbres que sobre esto tuvo D. Manuel Milá y Fontanals.

34) De Soria proviene este *Canto de ánimas,* que fué recogido por D. José Incenga.

35) Otra sobre el mismo tema, recogida en Novelda, y cantada que me fué por una muchacha de servicio. Y aquí se inserta porque tiene algo curioso, a pesar de su estrafalaria letra.

36) No es menos estrafalaria la letra de la *canción de*

Santa Rita, recogida en Novelda, y cantada por la misma muchacha antes citada. La curiosidad de esta canción es la anticipación de la primera palabra de la estrofilla siguiente, o lo que sea, para darle título a esa quisicosa.

37 y 38) El Sr. D. Ramón Menéndez Pidal me proporcionó las dos tonadas siguientes, dedicadas a la Virgen de Covadonga.

39) Comunicada por el mismo amigo. Empléase familiarmente en las romerías dedicadas a la Vírgen del Culdubrero.

40) Comunicada por el mismo amigo, que la recogió en Aranda de Duero (de la provincia de Burgos), es decir en el país de origen del romance. Y bien lo hace suponer esa «doncellita que Catalina se llama», tema muy propicio para las aficiones y sentimiento popular, tan aficionado a la piadosa historia de este romance.

41, 42, 43 y 44) Agrupo aquí cuatro estribillos religiosos, que me fueron proporcionados, los tres primeros por el sagaz *folklorista* y pianista compositor D. Anselmo González del Valle, que escribió para piano una infinidad de composiciones para su instrumento favorito, en las cuales abundan los temas tomados del *folklore* popular, especialmente el asturiano, pues, era asturiano de origen; y el cuarto fué recogido por Incenga (*Vide* en su colección de *Cantos populares,* el cuaderno correspondiente a Asturias).

Sobre el significado *folklórico* de esos estribillos religiosos, acudamos a la autoridad del gran *folklorista* D. Juan Menéndez Pidal *(Poesía popular).* «En los grandes dias festivales, religiosos o cívicos, alrededor de la iglesia, o en las noches del estío al claror de la luna y ante las puertas de las casas, forman un corro hombres y mujeres de toda condición y linaje, trabados de la mano por el meñique que éstas traen ceñido con el aro de plata donde llevan engastada la misteriosa piedra del *alicornio,* sosteniendo aquéllos erguido, entre los dedos de la diestra mano que les quedan libres, el garrote corto y nudoso erizado de clavos romanos a manera de maza de combate... Un hombre y una mujer, los más ancianos por lo regular, guian la danza diciendo en

concertado son, alguna de las canciones proverbiales cuya tonada es harto parecida al canto litúrgico, y a cada dos de los versos que repiten, exclama el coro una de estas diferentes invocaciones religiosas» (los *estribillos religiosos* en cuestión) «al tenor del asonante: *¡Válgame el Señor San Pedro! ¡Nuestra Señora me valga! Válgame Nuestra Señora la bendita Madalena!* etc.»

A esto añade el Sr. Menéndez Pidal: «En los compases de silencio no se oye más que el uniforme y monótono sonar de las pisadas, interrumpido a veces por el salvaje y druídico *hi-ju-ju* (1) al que siguen los vitores de mozos pertenecientes a distintos concejos, que excitan la rivalidad aclamando aquel de donde proceden y menospreciando a otros. Los apellidos tradicionales suelen ser: *¡Viva Pravia! ¡Muera Piloña!* o viceversa, pueblos que por significación histórica representan los bandos y antagonismos del país en épocas pasadas».

B) PROFANOS

ANOTACIONES

45) Esta tonada es la del romance catalán que Milá y Fontanals en su *Romancerillo catalán* intitula, *La gentil porquera*. Recogida por mi.

46) Según Noguera *(Memoria sobre los cantos, etc. de la Isla de Mallorca)* hay de esta canción en las islas Baleares tres versiones: en Artá la que reproduzco aquí; las otras dos proceden de Manacor, y de Palma. La de Manacor, estúpidamente *a dúo,* y la de Palma si no *a dúo,* de melodía insípida.

47) De Pontevedra proviene, y del Museo Arqueológico, según copia facilitada por D. Casto Sampedro, este

(1) «Grito que se supone una invocación a Dios cuando los druidas celebraban su culto en los bosques sagrados. Consérvase casi en toda la región N. de España; y llaman a este modo de ulular, los de San Sebastián *riflido*, o *richido*, los gallegos *atrujo* (o *ataruxo)*, e *irrinzi*, los vascongados.»

romance típico de ciego. No pude averiguar por el texto de las estrofas comunicadas, si el romance es religioso o profano. Aunque lo sufra la buena clasificación, no será esta falta daño muy grave de leso-*folklore*. Sea lo que quiera, la melodia de la tonada es sentida.

48 y 49) Proceden ambas tonadas de tierras originarias del romance, y facilitadas por D. Ramón Menéndez Pidal.

50) Me fué comunicada la Melodía de este romance viejo por mi amigo D. Julio Pujol Alonso. Y al enviármela me escribia: «La incluyo como rareza. Creo firmemente que esta música es muy antigua» (muy antigua y hermana de uno de tantos ejemplos que traen los *De música libri septem*, del ciego Salinas): «la oí en el Puente de Orbigo: cantábala un ciego guiado por un chiquillo que tocaba el tamboril y la dulzaina. Esta seguía el canto, y el tamboril solamente daba los golpes indicados en la tonada. Mi sorpresa fué grande cuando medité en la letra que aplicaba a la tonada el ciego: el propio romance de *Lanzarote del Lago.*»

En efecto, de sorprender es el hecho, pues poco encarnó en España el espíritu caballeresco feudal de las crónicas bretonas, y de los romances que de ellas se sacaron (*Vide el Cancionero de Durán*, sección de romances caballerescos de la crónica bretona), uno de ellos (el núm. 315) conservado, quizá, en la memoria del pueblo por la música de esta tonada.

51) Oida por mi de chico a un marino andaluz de la dotación de un barco de cabotaje que atracó al llamado *baixadó de Sant Roc,* en Tortosa, y embarcó al cabo de unos días todo un cargamento de regaliz. Era el marino de un pueblecito cercano a Málaga. Díjome que la tonada del *Conde Sol* que cantaba, se llamaba el *Paño moruno;* el acompañamiento, diría, que la tonada del *Conde Sol*, que cantaba, era una melodía adaptada para el caso al *Paño moruno*, que lo tocaba también *a solo* con su guitarra. Poníale al acompañamiento lo que él llamaba unas *falsetas*, especialmente cuando cesaba el canto, deteniéndose, *quasi largo*, cada vez que se presentaban los dos acordes de *re* en el acompañamiento. Se lo oí cantar tantas y tantas veces sentado a la vera de la *cambra* (cámara) de su barco, que

no tiene nada de extraño que apuntase bien el acompañamiento, aunque despojado de todos aquellos arrequives de adorno con que lo tañía. Por entonces yo no sabía que el título de *El Conde Sol* era el de un romance que conocí mucho tiempo después. Y fué el caso que al leer el libro de Serafín Estébanez Calderón (sus famosísimas *Escenas Andaluzas)* a las que dedicó otro libro, si bien recuerdo, *El Solitario y su tiempo*, el mismo Cánovas del Castillo, y un estudio mi insigne amigo Rafael Mitjana, todos tres, Estébanez, Cánovas y Mitjana, malagueños; caí en la cuenta de que aquel *Conde Sol* que citaba *El Solitario* y el que a orillas del Ebro tañía mi marinero andaluz y malagueño, era el mismo romance y la misma letra que había de aplicarse al *Paño moruno* elegido como acompañamiento. ¡Casualidad de casualidades! Lo que no podía afirmar sí, de Estébanez, que era *cantaor*, pasó el canto del romance y el acompañamiento a otros cantares populares malagueños. El caso es que mi marinero lo cantaba, y no quiero saber, ni me doy a averiguar si la letra del romance que se cantó sobre el *Paño moruno*, ni si este título es el de uno de tantos, probablemente, que se da a la misma tonada que acabo de presentar al lector.

52) El *Don Juan y D. Ramón*, cuya tonada me proporporcionó Noguera, es el bellísimo romance legendario que tanto dió que hablar y escribir, hallado por el sabio maestro D. José Maria Quadrado. Recogió Noguera la tonada en Manacor.

53, 54 y 55) Las tres tonadas siguientes son las del famoso romance histórico *Comte Arnau*, recogidas por mi en diversos puntos de Cataluña. La tercera, oída a mi madre en Tortosa.

56) La del otro romance histórico *La mossa del hostal*, la recogí en Tarrasa, oida cantar a una doncella de servicio en casa de mi amigo Daura (Emilio).

57, 58 y 59) Van agrupadas tres tonadas de romances históricos de bandidos, *Serrallonga, Los presos de Perpiñán y Xafarrocas.* De la de Serrallonga dice Milá *(Romancerillo):* «cántanse tradicionalmente estos versos que se leen

entre los de una canción, sin duda apócrifa, en la antigua comedia del bandido Serrallonga». Recogí la tonada en Gerona. Las dos siguientes en La Bisbal.

60) Esta tonada es la de *La esposa rescatada* o *La hija del Mallorquín,* como la llama Milá *(Romancerillo),* muy popular en todas las regiones catalanas. La versión mía procede de Tarrasa.

He de decir algo de la melodía de esta canción. Ha sido influída, indudablemente, por la tonada y la figuración de alguna *muiñeira,* que al pasar a Cataluña y asimilársela el pueblo catalán, ha conservado los caracteres propios de ambos pueblos, Galicia y Cataluña. He dicho que ha sido influida por la tonada y la figuración de alguna antigua *muiñeira*, porque la de la *muiñeira* actual gallega es relativamente moderna. De esta tonada proviene el villancico-muiñeira catalán *Qué li darem a n'el noy de la mare.* De la antigua tonada faltan documentos para poder resolver el pleito. Sin embargo, si la tonada del famoso *No figueiral figueiredo (Cancionero del Conde Marialva),* publicada por Soriano Fuertes en su deplorable *Historia de la Música española*, está bien transcrita (quizá lo está por... la fuerza prosódica del verso de redondilla mayor, «Versetes de antiguo rimar», que los llama el Canciller de Ayala), la tonada del *No figueiral* puede considerarse como forma típica melódica y figurativa de todas las *muiñeiras* posteriores.

Pero no perdamos el tiempo en esa minucia, porque al fin y al cabo parece que ha de contarse como una supercheria histórica la tan traída y llevada *Canción del Figueiral.* Eso sí, consignemos que para el estudio sobre la genealogía y vicisitudes de los metros de *gaita gallega,* de *muiñeira,* de las formas encadenadas de endecasílabos, del «fluctuante dodecasílabo, y el endecasílabo anapéstico» (como los llama Milá) y, como tales, *bailables*, tienen precedentes importantes en aquel Cancionero Colocci-Bracunti, y en aquel Ayras Nuñes, clérigo, músico y poeta, en el que se deja adivinar que la música importa más que la letra.

En fin, que cuanto pudiera desearse sobre esto, consúltese en la *Revista Histórico-Latina,* 1.° Julio de 1875, en

donde el sabio Mílá expone el eruditísimo estudio que versa sobre esta materia.

61 y 62) Dos versiones distintas de *Los Segadores* son las que siguen, recogidas en Gerona y en La Bisbal.

63) Esta tonada se la oí cantar a una buena viejecita en una excursión al Monasterio de Montserrat. Se titula *Los presos de Lleyda,* o simplemente *Los presos.*

64) La tonada de *El hijo del rey,* de esta canción romancesca, fué recogida por mí en San Celoni. Ha sido enmendada por músicos ramplones, especialmente en el *mí* del segundo tiempo del compás séptimo, y en la misma nota del tercer tiempo del compás siguiente.

65) Me fué comunicada la bella e ingénua canción *El rey marinero,* por D. Juan Carreras y Dagas.

66 y 67) El mismo me comunicó las intituladas *Dama d'Aragó* y *La niña desenvuelta,* como la titula Milá en su *Romancerillo.*

68) (1) Ejemplifica Salinas la melodía de esta canción, sin texto literario, en el Cap. V. Liber VI de su obra al tratar *De Iambicis metris ad diversis eorum especiebus,* después de la melodía correspondiente al texto:

Meteros quiero monja, hija de mi corazón.
—Que no quiero yo ser monja, non.

Y como no pone texto a la melodía, he escogido una letra del *Cancionero musical de Barbieri. Vide* núm 398, porque se acomoda bien al ritmo de la canción, a pesar de los enojosas repeticiones de palabras, puesto que de otro modo no era posible aprovechar lo característico de la tal melodía que se prestaba a una harmonización variada.

Dice de esta bella tonada «quo metri genere constare videtur Himmus ille licet *cacometer:*

Ave maris stella, Dei mater alma.»

69) Y añade a continuación: «Ad hunc enim cantum aut huic similem in Ecclesiis quibusdam cathedralibus pangi solet

(1) Desde el presente número de orden hasta el núm. 80, ambos inclusive. se insertan la gran mayoría de tonadas de romances, romancillos, cantilenas profanas, etc., que publica como ejemplificación en sus *De Musica Septem*, el famoso Salinas.

diebus inter octavas festivitatum Deiparae Virginis: et illud...» y apunta enseguida esta melodía preciosa, y el texto correspondiente, que es como sigue:

Yo me iba, mi madre
A Villarreale,
Erraba yo el camino
En fuerte lugare.

A cuyo texto para proporcionarme el gustazo de dar más extensión a tan bella melodía, busqué y hallé en el llamado *Cancionero de palacio* el romancerillo que apunta Barbieri en el núm. 402, que parece de asunto similar.

70 y 70 bis) Presento ahora, a título de ejemplificación, la melodía *Pensó el mal villano,* copiada, tal como la publica Salinas, es decir, *homofónicamente*, pero harmonizada por mí y aplicada la tonada a un conocido romance, con las repeticiones de versos que me he permitido, para hacer resaltar *(Vide* 70 bis) el sentido musical de los compases 5, 6 y 7 que se repiten en cada estrofilla. No he colocado esta ejemplificación a continuación de la tonada homófona correspondiente, por no alterar, cortándolo, el texto de Salinas.

71) Habla Salinas en su precioso tratado, del metro hipercataléctico «praeter silentium unici temporis necesarium» —y añade—«ut ostenditur in vulgaribus, quas Lusitani, *Follias* (Folias) vocant, ad hoc metri genus et ad hunc canendi modum institutis, quabis est illa,

No me digáis mal del padre fray Antón,
que es mi enamorado, y yo téngole en devoción.»

Desconocida la letra original de este cantar, le aplico la similar del romancerillo «en tonada de *Folias*» que verá el lector.

72) Es esta una de las tonadas de romances, como dice Salinas, «que panguntur etiam hoc metro historiae, aut fabulis dum festinanter volunt eas homines cantu percurrere, multis modos, ex quibus est unus», y señala el principio del romance que dice:

En la ciudad de Toledo
Donde los hidalgos son...

Y como hay algunos romances que empiezan de este modo, opto por el de la letra que empieza:

Helo, helo, por do viene
El moro por la calzada...

73) Por el estilo de este metro son «plurimae, apud Hispanos vulgares cantilenae... ut illa», de la cual señala los dos primeros versos y, por supuesto, en tonada homófona:

Tango vos yo el mi pandero
Tango vos yo y pienso en al.

74) Esta es la canción «quae cum ab Hispanis Judaei fuerunt exterminati, vulgo canebatur... ad cujus thema Missam Joannes Anchieta tunc non in celebris symphoneta composuit». De modo que éste es un documento curioso e histórico. Ese Anchieta (Juan de), vecino de Azpeitia, que se titulaba, fué Capellán y Cantor de los Reyes Católicos. Cuando en 1492 se dió el decreto de expulsion de los judíos, cantaba el pueblo la canción o cantarcillo que he apuntado, sobre cuyo tema, como dice Salinas, compuso una *Misa* el maestro Anchieta. No he logrado hallarla. Nos dice el mismo Anchieta que fué también, maestro del príncipe D. Juan, y pariente de San Ignacio de Loyola.

75) Señala Salinas la tonada de este romance, y como de costumbre, sólo los dos versos del principio, que son estos:

Yo bien puedo ser casada
Mas de amores moriré...

76) Al tratar Salinas del «hoc metrum ex pentemimeri trochaica et jambica compositum», y de que puede ponerse «in secunda sede spondeo pro trochaeo, etc.» expone este ejemplo de sentida cantilena, que yo he tenido la suerte de popularizar bastante en unas y otras audiciones.

77) Hallo en un ejemplo siguiente este fragmento de «cantilena vulgar».

78) Aplica Salinas los dos versos del romance

Malhaya quien a vos casó
La de Pedro Borreguero...

a una curiosa cantilena, ésta, que aprovecho con el texto de otro romance. Y variando algo la tonada, cita dos versos iniciales:

Antes me beséis que me destoquéis,
que me tocó mi tía...

y estotro:

Ay amor como sois puntoso
la darga danteta...

79) Anotó ésta, que es preciosa, y que llama «cantione usitatissima».

80) Habla del «trimetrum brachicatalecticum» que consta de dos dipodios y un pié sencillo, «ad quem pangitur haec Hispanica cantio», *Aunque soy morenica y prieta, a mí qué se me da,* cum *epodo* ex proceleasmático et anapesto et spondeo tali, *Que amor tengo que me servirá*».

81) Salinas al hablar del metro variado de esta canción, añade «notíssimus cantus est quam vocant *Las quejas*». En el *Cancionero general*, hay unos versos del Marqués de Astorga, que deben de tener relación con la canción de *Las quejas,* si acaso no son la misma letra de la canción. En efecto, del citado Marqués pueden leerse unas *Coplas a su amiga* (núm. 249 del *Cancionero)*, citadas por Juan de Valdés «entre las que tienen mejor estilo». Hay en esta composición, al decir de Menéndez Pelayo (Vid. *Antología de líricos castellanos*. Tomo VI, página CCXCII) «cosas dichas con agradable sencillez, por ejemplo:

Vida de la vida mía,
¿A quien contaré mis quexas
Si a tí no»?

El parecido de los versos subrayados con el de la canción de *Las quejas* es evidente. ¿Citaría, acaso Salinas, de memoria, o es la copla citada del Marqués, una imitación de *Las quejas?*

82) Al hablar Salinas de un metro inventado por Diomedes, dice que cuadra en todo con un «cantui cujusdam Hispanae notissimae *cantilenae,* si pro, specie, decore, ponas, qui talis est (aquí la tonada), «verba sunt». *Aquella morica garrida,* etc.

83) Habla incidentalmente Salinas del romance

—¿Dónde son estas serranas?
Del pinar de Avila son...

y cita estos únicos versos, y para aprovechar tan bella tonada, la adapto a la letra de otro romance más conocido.

84) Pone otra tonada preciosa de romance, sobre los dos versos del principio

Segador tírate afuera
Deja entrar la espigadera...

y añade: «Et hoc rusticum Hispanum a mesoribus cantari solitum...» Tenemos, pues, una canción de segadores. Me es desconocido el principio de este romance, y le aplico el texto que se verá. Con el mismo texto aplicado por mí a esta canción bellísima lo he introducido en la escena de caza del primer acto de *La Celestina.*

85) Y dice Salinas, que a imitación de esta tonada de romance:

¿Quién te me enojó, Isabel?

tienen otra los italianos, a la cual aplican el texto:

Tempo fu che ben andó:
Vissi lieto senza pene,
Si ch'andó, che l'andó bene:
Hora va quanto mal puó.

Y añade: «quale est illud Hispanum cuiusdam ad canes dominae loquentis antiquum ac impolitum dimetro brachicatalecticum subditum, quorum utriusque simul talis est cantus» (la misma tonada del ejemplo)

Perricos de mi Señora
Non me mordades agora

Por último, resta que decir de esta tonada, que hay unas *Differencias* (Variaciones) del famoso Antonio de Cabezón, tituladas como el primer verso del romance que nos ocupa, esto es *Quien te me enojó*, *Isabel...* (que en el libro impreso por Hernando, su hijo, se lee, equivocadamente, sin duda, *De quien teme enojo Isabel)*, pero el tema musical de la variación es distinto del que apunta Salinas (Vid, las *Obras* de Cabezón publicadas por mi en los tomos III, IV, VII y VIII de *Hispaniae Schola Música Sacra).*

86) Para probar Salinas que las *Elegías* o *lamentaciones* entre los griegos, corresponden a *Naenias* latinas y a

las *Endechas* hispánicas, pone la melodía de este ejemplo, y hace notar: que discrepan de las *Elegías* en que los versos de las *Endechas* son impares, y los de la *Elegía*, pares.

87) En el *Cap. VII*, *lib. VII* inserta la melodía y texto de esta cantilena:

Si mis amores no me valen,
Triste, que yo moriré...

88) Cita de pasada Salinas la tonada de *Caminad, señora, si queréis caminar*... Se publicó esta copla, junto con otras en un papel suelto impreso del siglo XVI, sin lugar, ni año, en 4.° gótico a 2 columnas, 4 hojas y figuras. Dice el título: «*Coplas de Caminá* (sic), *señora*, *si queréis caminar*, con un villancico sobre el caso. E otras de *Si queréis comprar romero*, muy apacibles. Agora nuevamente fechas por Francisco de Montemayor.»

Forman diálogo entre galán y dama, en coplas y versos de endechas.

89) Señala Salinas la tonada y un fragmento del principio de esta letra en el *Cap. XIII, lib. VI* de su obra, «De metris, quae fiunt ex pedibus quinque temporum, quae paeonica uno nomine ab his, qui de re metrica scripserunt nuncupantur».

Sobre la tonada de esta cantilena, obsérvase cómo ha persistido su carácter típico, principalmente, y ya de muy antiguo en la región andaluza; por tal manera que cuasi podría afirmarse que es el modelo melódico del género.

SECCION SEXTA

Canciones

A) CALLEJERAS Y DE OFICIOS *(traperos, serenos o vigilantes nocturnos, molineros, segadores, panaderos, cazadores, labradores, arrieros, etc.)*
B) DE FAENAS CAMPESTRES *(arar, segar, podar, trillar, aventar, deshojar, espadar o peinar cáñamo, etc.)*
C) DE FAENAS AGRICOLAS COMPLEMENTARIAS (*trasegar, esquilar, desgranar, desembojar, desvainar, desvahar, etc.)*

Esclarecimientos sobre el orientalismo musical español

La modesta acción de las canciones de esta sección parecerá a muchos que ha de ofrecer a la investigación *folklórica* escasísimo interés. Todo lo contrario. En esta sección de canciones callejeras y de oficios, han ido a refugiarse unas y otras melodías que no se oyen jamás en las ciudades, ganosas de manifestarse, solitarias, sin necesidad de testigos, en pleno campo y al aire libre, como consoladoras amigas y compañeras del trabajo del hombre, que emplea sus melodías como alivio de fatigas, y sus ritmos como excitantes isócronos de movimiento. Esa acción de ciertos cantos de oficios que semejan consagrados a rendir acatamientos, y a la vez, a llenar ese grandilocuente silencio de la Naturaleza que habla tan alto y con tales transportes a quienes saben oirlo, ha creado más de una obra maestra de inspiración

popular, especialmente en ese género de canciones de faenas campestres y agrícolas complementarias.

Porque son más numerosas las canciones que se manifiestan en pleno hogar y en pleno silencio del campo, incluyo éstas junto con las que su acción se desarrolla públicamente, ora en el campo, en la ciudad, etc., ora en otros sitios.

Me sabría a poco lo dicho si no insistiera algo más sobre el interés, el gran interés, que ofrecen las canciones de faenas campestres, en especial las de la trilla.

Sabido es que cada faena agrícola tiene en nuestro *folklore* español su cantar que hace más llevadera la ruda labor.

Los de trilla son bellísimos en su misma monotonía grandiosa, y ya díje que en ellas han ido a cobijarse acentos melódicos que acusan la persistencia con que ha conservado la intuición popular, sistemas que al parecer pretendía ahogar el arte oficial, el arte que codificaba por fórmulas de reglas establecidas a *priori,* y a las que se acomodó sin protesta Europa toda. En esa música natural se infringe la regla, y se rebela contra todo lo que no sea natural, alado y libre. A veces, hasta se pasa sin la palabra, bastándole una simple onomatopeya para expresar todo lo que necesita. Cuando utiliza la palabra, y hasta el mismo verso, si no adopta, como sucede muchas veces, una simple idea más o menos relacionada con el trabajo, coloca entre onomatopeya y onomatopeya o entre palabra y palabra, ¡ayes! que oyéndolos, llegan al alma, o quejas inarticuladas sin verbo que las traduzca, arrastrándose entonces las notas en prolongado calderón seguido de largo silencio, en que el que canta increpa con un vocablo o con un simple grito a los animales con que secunda su propio trabajo. Diríase que la manifestación del canto halla su inspiración en el mismo cansancio, en la fatiga y en el agotamiento, que tan admirablemente reflejan notas que se arrastran expirantes sin otro acompañamiento que el eco que reciben los grandes silencios de todo lo que rodea al cantor.

Dice Noguera en su *Memoria:* «La letra en el canto de la trilla y en algunos otros, es cosa accidental. Las vocalizaciones constituyen lo esencial. Un solo verso de una copla

es suficiente para entretener durante largo rato la fantasía del cantor».

El *folklorista* murciano D. Pedro D. Cassou, describe con certero toque (*Cancionero panocho*, pág. 79) la ruda faena *der trillaor.*

En esos cantos he dicho que han ido a refugiarse muchas cosas, que por desgracia no supo asimilarse por errores de generaciones pasadas el arte europeo, porque en vez de conservar con gran esmero las lujuriantes modalidades antiguas, que conservaron la liturgia gregoriana, la mozárabe española, y la canción popular, tuvo el desastroso mal gusto y la pedantería de imponer al arte europeo y *civilizado* la indigente alternacion del mayor y del menor, que es a la parte del músico lo que el blanco y el negro, ¡como si no hubiese gamas de todos colores en los vastos ambientes del mundo sonoro!

El nombre de la liturgia española antes citada, llamada mozárabe, me obliga gratamenie a manifestar que el sencillo hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el onceno siglo, época en la cual bajo la intervención del papado y con el concurso de los benedictinos de Cluny, fué introducida la liturgia romana propiamente dicha, y a esto que afirma el sabio editor del *Liber ordinum*, Ferotín (D. Mario), (*Le* LIBER ORDINUM *en usage dans l'Eglise wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquiéme au onziéme siécle,* publicado en los *Monumenta Eclesia litúrgica*, Paris, 1904) añade en nota «que se sirve de esta última expresión para que no parezca fallar a la ligera el problema de los orígenes de la liturgía mozárabe haciendo de ella una cosa totalmente diferente de la liturgia romana de los prímeros siglos, cuyos libros han de considerarse como perdidos sin remedio».

A este primer período de libre desenvolvimiento y de prosperidad,—afirma mi malogrado amigo Pierre Aubry en

sus *Notes sur le chant mozarabe*, *(Vide Iter Hispanicum)* — pertenecen los manuscritos de canto litúrgico en notación neumática mozáraba «de formas extrañas, toscas, atormentadas, más indescifrables todavía que la escritura neumática latina». De todas las especulaciones que se han expuesto en unas y otras paleografías, sobre el canto gregoriano, ambrosiano, mozárabe y galicano, resulta que se pueden resolver sin salir del dominio de la historia. Los recientes trabajos de Thibaut (Joh), *Origine byzantine de la notatión neumátique de l'Eglise Latine*, París, 1907, y de Gastoue (Amadeo), *Les origines de chan romain*, París, 1907, se dirigen si no a probar el origen bizantino de las anotaciones néumáticas del Occidente, por lo menos a demostrar que los libros más antiguos de la Iglesia griega presentan los caracteres primordiales y algo así como las formas originarias. No se exceptúa la notación mozárabe. Las trazas de bizantismo que aparecen en muchísimos neumas mozárabes no son más que signos de la notación griega, «llamada *constantinopolitana*» —añade d'Aubry—«transportados de un extremo al otro de Europa... ¿Es probable históricamente, ésto? Si, porque si hoy nadie se atrevería a sostener que San Leandro y San Isidoro hayan sido los autores del oficio visigótico, no es menos cierto y real que esos dos grandes doctores, San Leandro, sobre todo, *contribuyeron a enriquecerlo* creando melodías e inventando fórmulas nuevas. Sabida es la gran amistad fraternal que unió a San Gregorio el Magno con San Leandro» (y ya había avanzado todo esto Gastoue en la obra antes citada). «En 578, San Gregorio fué enviado a Constantinopla por el Papa Pelagio II, en calidad de Legado pontificio. Permaneció allí siete años habitando con San Leandro la casa de un sacerdote griego. Durante este tiempo uno y otro se hallaron en contacto con la civilización musical bizantina tan espléndidamente desarrollada, de la cual habían de conservar los recuerdos y las doctrinas una vez regresados, el uno a Roma y el otro a Sevilla». Hay que añadir que desde comienzos del siglo IV, particularmente después de Osio de Córdoba, la Iglesia de España había conservado relaciones íntimas con la Iglesia griega y desde

comienzos de siglo V el Papa Hormidas se creyó en el caso de advertir a Juan, arzobispo de Tarragona, que desconfiase de los sacerdotes griegos, numerosos en la región (*Vide* sobre esta cuestión *La España Sagrada* del Padre Flores, III, pág. 192 y siguientes.)

Todo lo dicho prueba hasta la evidencia, que desde la más remota antigüedad, la música española posee caracteres distintivos. Recordad que uno de ellos, la civilización musical bizantina, pudo ejercer, y yo creo que ejerció, gran influencia con la asimilación y nacionalización ibérica del elemento oriental musical que acusan, claramente, multitud de cantos.

No se olvide al poeta Marcial cuando celebra a una danzatriz «hábil en adoptar posturas lascivas al son de los crótalos españoles». Y basta para aducir otros testimonios, que no son ahora oportunos, el del verso de Juvenal en que habla de las cantadoras «que murmuran canciones de amor andaluzas».

La música, pues, no debe nada esencial a los árabes ni a los moros. Existía antes que ellos invadieran el suelo ibérico. Quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de do proviene el suyo árabe. No influyeron, repito, en nada esencial. Ellos fueron los influidos. Díganlo los mismos títulos de algunos cantos árabes y moros considerados, hoy todavía, como «música de los moros de Granada, música andaluza, etc.», que evocan el recuerdo de una época de gloria cada vez que la letra del texto conmemora los nombres de Córdoba, de Granada, de Sevilla, etc. (*Vid.* mi artículo *Folklore Musical árabe* en el Libro *Lírica nacionalizada*, *Estudios de Folklore musical*, y, sobre todo, la misma «música de los moros de Granada etc.», en el *Repertoire de Musique arabe et maure*, recogida por Ed.—Nathan Yafil, bajo la dirección de M. Julio Rouanet.)

ANOTACIONES

90, 91, 92, 93, 94 y 95) Entre las canciones callejeras, o más propiamente tonadas callejeras, que no simples gritos, porque representan algunas una verdadera melodía acabada,

aunque corta, no he abierto mucho la mano, forzado a condensar, pero he escogido alguna que otra que da idea de lo pródiga que es nuestra nación en cantarlo todo, sujetando la mayoria de necesidades, tareas, trabajos y oficios a acompañarse con el canto. Valgan estos ejemplos a que se contrae la numeración arriba expresada, y en las sencillísimas canciones callejeras de un trapero o de vigilantes nocturnos o serenos, para hacer buena la observación que acabo de exponer. A excepción de la *canción callejera de trapero*, núm. 90, todas las cinco restantes fueron recogidas por mí.

96) Del rico *folklore* balear proviene esa sencilla *Canción de pastorcillo*. que me fué comunicada por el diligente *folklorista* Mosén Antonio Pont Llodrá, ex-director de la famosa *Sa Capella de Manacor*.

97 y 98) Algunas veces aparecerá en el presente Cancionero (como ya ha aparecido antes) el nombre de D. Perfecto Feijoo y Poncet, amantísimo de la poesía y música populares gallegas, consumado y genial gaitero él mismo, que honra a la región de sus amores, a pesar de su origen francés. El me comunicó estos *Cantares de molinero* núm. 97 y 98, preciosísimo y soñador este último. Respondo de la autenticidad de estas canciones porque me es bien conocido el esmero que pone en la transcripción de canciones, tocatas de gaita y todo lo que tiene relación con el *folklore* gallego de sus amores.

99) Otro *Canto de molinero* de alegre melodía. Me fué comunicado por el musicógrafo compositor P. Luís Villalba O. S. A.

100 y 101) Una *Cancion* (homófona) *de tahonero*, comunicada por mi amigo D. Antonio Pont, y un *Canto de Panadeiros*, que me facilitó D. Perfecto Feijoo y Poncet. Este último recogido en Ribero (Orense); y aquel en Manacor (Baleares).

102 y 103) Dos *Canciones de cazador*, recogida la primera en Manacor por D. Antonio Pont, y la segunda en Santa Coloma de Farnés, por D. Miguel Sensat. Es curiosa la ritmopea de la segunda, que he visto adoptada en todas las transcripciones que han llegado a mis manos: la creo

equivocada cuando se emplean los compases de 3 8 o de 3/4. Adopto yo el 9/4, dos tiempos al alzar.

104, 105 y 106) He aquí tres *Canciones de labrador* a cual más deliciosa. He presentado en su natural homófono la primera (104) y la tercera (106). Podrá aprovecharlas para harmonizarlas el que desee ejercitarse en estas prácticas. La tercera se presta a una harmonización típica. He harmonizado *er Canto der labraor*, que es una verdadera joya, y fué utilizada por mí en mi *Poema lírico popular*, *El Compte Arnau*. Me fué facilitada ésta por el ilustrado compositor D. B. Pérez Casas, y las otras dos por D. Antonio Pont. Proceden de las Baleares. No sé de que localidad.

107) El *Cantar d'o arriero*, recogido en Pontevedra por el amigo D. Perfecto Feijoo, ofrece esta particularidad: que el modo melódico de la melopea, es, decididamente, el gregoriano de *re*, llamado vulgarmente *primer tono*. Así lo he reconocido al harmonizarlo adoptando la nota final de *re* como constitutiva de ese final subrepticio, con la intención de desorientar al oyente de la tonalidad de *fa*, establecida al principio, a fin de ver si la podía conciliar con la repentina finalidad de *re*. La experiencia, de todos modos, ha resultado curiosa. El *Cantar* fué recogido por mi amigo D. Ramón de Arana. Decíame en una de sus cartas: «Se la oí cantar al malogrado maestro Montes, que a su vez la oyó a una cuadrilla ambulante de segadores. El gallego de la letra es muy *enxebre*, como dicen los gallegos: es un bilingüe gallego-castellano muy corriente».

108) Aquí empieza la pequeña sección de preciosísimos *Cantos de siega*. Adrede no he armonizado éste, no porque lo tenga armonizado en el Romance coral, *Don Joan y Don Ramon*, donde lo he aplicado junto con otras tonadas mallorquinas, sino para que lo armonice quien quiera para ejercitarse en él. El género de este importantísimo documento es el *oriental cromático* puro que persiste, principalmente, en varios cantos de las Islas Baleares, en toda la provincia de Tarragona y gran parte de la de Lérida. Y al hablar del género *oriental cromático*, no aludo al andalucismo musical de las provincias de Andalucía, que puede ser

una corrupción o una alteración de aquél, ni mucho menos a las pretendidas influencias musicales árabes. Por eso le llamo *oriental cromático* puro. Es conocida la importación a España de ese cromatismo por San Leandro, y luego respetado y, quizá, atenuado por el reformador del referido canto, San Eugenio, que por esto se llamó, simplemente, mozárabe o eugeniano. Consúltese lo expuesto en los Esclarecimientos de esta sección pág. 74.

109) Comunicada por el malogrado Antonio Noguera, apunto al frente de esta sencilla *Cansó de batre*, porque publicada ya su *Memoria*, Noguera continuó enviándome nuevos documentos *folklóricos*, sabiendo cuanto los agradecía para mis constantes estudios.

110 y 111) Las dos *Canciones de siegas* siguientes fueron recogidas, también en Palma de Mallorca, por mi excelenle amigo Mosén Pont. Las dejo en su manifestación natural homófona, para que las harmonice quien quiera. Las dos son interesantes: la primera (110) por su sencillez, y la segunda (111) por su honda inspiración, que diría conmovedora. Curiosa es la desinencia de la mediante de sol menor (o *fa sostenido*) convertida de repente en subdominante (*fa natural*) del tono de do menor, bastando esta nota con becuadro para dar idea de dicha subdominante, atrayendo a la dominante de *do menor*, sin necesidad de oir o de presentir metódicamente la tónica ni la sensible de este tono.

112) Influida por el *cromatismo oriental* en los fragmentos primero y tercero, salvo haber evitado, a sabiendas, para la harmonización del fragmento primero la dominante, ya que parecía muy natural dar idea del acorde mayor que tenemos necesidad de oir, como caracterización de la cadencia, en nuestro sistema occidental. Es decir que de la desinencia mayor o menor del acorde de dominante sobre *la*, proviene la indecisión tonal que se origina de esta adopción harmónica, y que a mi modo de sentir preparaba mejor la irrupción del tono extraño, al parecer, para terminar con ese mismo acorde caracterizado como subdominante de *sol menor*, revistiendo este *sol* carácter de tónica de tal subdominante, y siendo a la vez la misma nota, subdominante de la

dominante *la*. Pero todas estas explicaciones, puramente o imprudentemente técnicas, no bastan para ponderar lo excelso de esa inspiración popular nacida en plena naturaleza, llena el alma, y cautivada, por ese grandilocuente silencio del campo.

113) Sería también una de las mejores de esta serie la *Canción de trilla* que aquí se transcribe, y que procede de la misma *Illa daurada*, si no estuviera influida, a no dudar, por el recuerdo y el ambiente melódico de la precedente.

114) De muy distinto carácter es este *Canto de trilla* que recogió y destinó a mi colección *folklorica*, ya hace años, mi malogrado amigo y conterráneo, Enrique Camó.

115 y 116) Los *Cantos de trilla*, comunicados por mi buen amigo D. B. Pérez Casas, provienen de las huertas de Murcia. Ambos son interesantísimos. El primero por su honda melancolía, y el segundo por su carácter, verdaderamente bravio.

117 y 118) Dos *Canciones de peinar o espadar cáñamo*, las dos recogidas en La Puebla y en Manacor de la *Illa daurada* por mi malogrado amigo Noguera. Las intercala en su *Memoria*, y pone una línea suplementaria debajo del pautado para señalar en cada compás los golpes de *espadella* (uno en el tiempo fuerte del compás y otro en el débil). He omitido esas corcheas que señalan los golpes, porque no había necesidad de esta aclaración, digámoslo así. Basta decir que la *espadella* que dá los golpes marcando los movimientos del compás es una especie de sable de madera con el cual peinan las haces de cáñamo que se sostienen apoyadas en una caballeta, de madera también, de tres piés, y sujetos con la mano izquierda. Este trabajo suelen desempeñarlo mujeres.

119) *Cancion de desvahar*. Publícala Noguera en la citada *Memoria*.

120) Una *Cancion de olivareros*, de triste pero hermosa tonada. Fué recogida por D. Antonio J. Pont.

121) Del mismo procede, también, la triste *Canción de desvainar* (etsequeá).

122) Es esta una *Canción de aventar*, que se canta de

un modo grave, dice Noguera en su *Memoria.* Fué recogida por el mismo.

123) Facilitóme el mismo amigo la *Canción de trasquileo (Cançó de tondre)*, que no figura en su *Memoria.*

124) Otra por el estilo, pero de melodía mucho más interesante, que figura en la citada *Memoria* de Noguera.

125) Figuraba esta típica melodía en una hoja convocatoria para la celebración de no recuerdo qué certamen musical, que había de realizarse años atrás en Santander. Tampoco recuerdo bien qué personalidades musicales firmaban el programa, alguna de ellas afirmando, no sé a razón de qué, que la melodía popular no debía harmonizarse nunca, sin duda porqué el certamen debía celebrarse para premiar la colección de cantos de la provincia santanderina que se presentara. ¿Sería ésto?

126 y 127) Dos *Cantos de faenas agrícolas;* ambas procedentes de Lugo. Me comunicó la primera el buen amigo D. Ramón de Arana, y también la segunda que, según me dijo, había recogido, asimismo, el malogrado compositor Juan Montes. La segunda, especialmente, era muy conocida en toda la región gallega. Se ejecuta, al parecer, como canto de cuna (?) por más que parezca raro, y también, como tonada de alguna faena, que no se menciona. Existe una variante de la última canción, que el malogrado compositor D. Marcial del Adalid incluye en la 3.ª serie de su colección de *Cantares viejos y nuevos, de Galicia,* dedicada *«A mi María»,* cantares inspirados, sea dicho de paso, en los del pueblo y en su recuerdo. La escribió a dos partes vocales a coro. Omito la transcripción, porque ya se adivina como sintió la melodía, modulando del tono menor primitivo a otro tono menor, constituyéndolo sobre su dominante, constituida en tónica menor del tono a que se modula. Esto que es característico de la canción rusa, como el ejemplo de Adalid, o también otro género de modulación, propio asimismo de los rusos, que consiste en pasar de la tónica de un tono mayor al menor constituido sobre la tercera o mediante de aquel tono primitivo, no es propio del de la canción del pueblo que jamás es modulante. Oyó, sin duda, Adalid en sus

viajes a Londres y a París estas novedades de modulación, que lo eran en su época (1826, Coruña) y su alma de artista se las asimiló prontamente, y ningún cargo *folklorístico* se le puede hacer por esto, porque ni el *folklore* había nacido en aquella época, ni era muy común en España la modulación empleada en la canción *Axeitam'a polaininã*, aprendida, quizá, en Londres en la clase de Moscheles que frecuentó con aprovechamiento.

SECCION SEPTIMA

Cantos populares de festividades religiosas

A) EL CANTO DE LA SIBILA

ESCLARECIMIENTOS

El primero que habló de la importancia histórico-musical que tenía en España la ceremonia y representación de *La Sibila,* fué mi diligente y estimado colega D. Francisco Asenjo Barbieri en un artículo publicado por mí en el núm. 7 de la *Ilustración Hispano-Americana* (Año I, 30 de Abril, 1888). Publicó, más tarde (1890) su *Cancionero Musical* de los siglos XV y XVI, y al comentar la poesía de Córdoba, *Juicio fuerte será dado—y muy cruel de muerte,* describe brevemente la costumbre de cantar en las maitines de Navidad la profesión del Juicio final, atribuída a la Sibila Eritrea, y copia después, en el Apéndice, la música original de autor anónimo, que se cantaba en la Catedral de Toledo, cuya música es en el estilo polifónico a cuatro voces propio de la época.. Poco antes el archiduque Luis Salvador de Austria dió a conocer en el tomo II de *Die Balearen* una versión, puramente homófona, de la *Sibila*, recargada de adornos y acompasada. Poco tiempo después hubo de parar a mis manos

otra versión, que procedente de un manuscrito de la parroquia de Manacor, me fué facilitada por mi malogrado amigo Noguera, y que, intrumentada para un violoncello y una viola solos, di a conocer en la conferencia-concierto dada con motivo del Centenario del descubrimiento de América (11 Octubre de 1892) en el Ateneo Barcelonés, desarrollando el tema *Nuestra música en los siglos XV y XVI.* Obtuvo tal agrado entre los concurrentes al Ateneo que me vi precisado, posteriormente, a publicar la tal composición como lo hice en el núm. 29 de la *Ilustración Moderna*, correspondiente al día 17 de Diciembre de 1892.

Ocupéme largamente en la citada conferencia-concierto de la famosa melodía manacorense de la Sibila, a la audición de la cual hice preceder el siguiente párrafo, que me interesa reproducir ahora.

«Preséntaseme aquí una cuestión que sería enojoso suscitar ahora, dada la inoportunidad de una investigación histórica, siquiera fuese para averiguar la procedencia de un documento musical de tanta importancia como el *Canto de la Sibila* que vais a oir, harmonizado sobriamente por mí y dentro del carácter y modalidad propios de este curioso especimen, escrito en el género de canto llamado Eugeniano o Melodía, que otros suelen llamar Isidoriano o Mozárabe, pero influido, poderosamente, como todo el canto litúrgico, por aquel acontecimiento revolucionario de las Cruzadas del cual salió un mundo nuevo, por aquellas luchas del Occidente y del Oriente, comenzadas el 1096, y terminadas, precisamente, a principios del siglo XV, por aquel cambio de costumbres, que operan en la música hondas transformaciones, lo mismo en su carácter que en sus formas, por el advenimiento de esa menospreciada música vulgar de los tañedores de viola de ruedas, vihuelas, tiorbas, laudes, etc., la música ambulante de los juglares y los histriones, cuyos cantos distraen los ocios de la castellana y resuenan en los sombríos palacios señoriales, mientras allá lejos, en tierras infieles, el caudillo y su mesnada de escuderos y hombres de armas luchan por la cruz: en fin, por esa invasión de tañedores de instrumentos y de cantores que de regreso de Pales-

tina hacen oir a los nobles castellanos aquellos aires de un gusto nuevo, adornados de floreos mil, cuyos modelos inspirados en los *alatych* orientales hallan aquí, en nuestra España, bien preparada la transformación por la preponderancia de los modos orientales en nuestra música popular». Es decir, que nuestra música se afirma en las antiguas influencias bizantinas recibidas, y como polen fecundante atraviesa unas y otras regiones nuestras; y ora aviva en ellas gérmenes desconocidos o esteriliza en otras los que existían a pesar de que el viento las empujó y arremolinó allí vanamente. Y con lo anteriormente sentado bien claro se ve que no estaba yo en 1892 lejos de lo que en 1914 afirmo y creo en materia como esta tan vaga y tan expuesta a afirmaciones absolutas.

Pero volvamos a nuestro canto de la Sibila mallorquina, y digamos como Noguera en su *Memoria,* que no se sabe la época en que principió a representarse en las iglesias de Mallorca: pero sí sabe que en 1572 el Obispo D. Diego Arnedo abolió la popularísima ceremonia (más abajo la describiremos) y que a ruego de su ilustre sucesor D. Juan Vich y Manrique, volvió a restablecerla el Capítulo en 24 de Diciembre de 1575, disponiendo que se ejecutasen además algunas cantilenas devotas, como se hacía en otras iglesias, particularmente en Valencia *(Vide* P. Villanueva, *Viaje literario a las Iglesias de España,* tomo XXII); y que en 4 de Diciembre de 1666 el Obispo D. Pedro Manjarrés de Heredia publicó un edicto prohibiendo las representaciones de la *Sibila* en todas las iglesias de su diócesis según se lee en el *Libro común de la curia eclesiástica de Mallorca,* que comprende los años 1663 a 1669. El edicto no debe de estar en vigor porque lo cierto es que en muchas parroquias de la isla se sigue representando la *Sibila* la noche de la Natividad de Jesucristo. Cántala, una vez concluído el *Te Deum*, un muchacho, ni más ni menos que en otras partes, es decir *a puero cantatur*, como rezan unos y otros ceremoniales, y para no repetirnos hablaremos de ello después. Este canto no lleva acompañamiento alguno en las iglesias de Mallorca, pero alterna sus estrofas con cortos interludios de órgano.

Andando el tiempo, en 1908, se tuvo conocimiento de que en un antiquísimo libro encontrado en el Convento de la Concepción de Palma de Mallorca, y procedente, al parecer, del antiguo convento de Santa Margarita, de la misma capital, había un *Canto de la Sibila,* el más antiguo de todas las versiones hasta entonces conocidas en Mallorca. A poco, el año siguiente, escribí el artículo *Una nueva versión del Canto de la Sibila* (corresponde esa nueva versión al número de orden 129 del presente *Cancionero)* que publiqué en la *Gaceta de Mallorca*. Leíase en el citado artículo:

«En la parroquia de Marratxí se ha cantado una nueva versión del *Canto de la Sibila*, no menos interesante que la que se canta en la Catedral-Basílica y en la parroquia de Manacor.

El archiduque Luis Salvador reprodujo la versión de Manacor en su obra *Die Balearen*, y lo mismo hice yo en algún escrito mío, dándolo además, a conocer en una conferencia *(Nuestra música en los siglos XV y XVI)* dada el año 1892 en el Ateneo Barcelonés, logrando, también, interesar a mis oyentes en una lección de la facultad de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, en la cual hice oir el tal canto que, a mi entender, era documento musical importantísimo, originario, quizá, del antiguo rito *Eugeniano,* llamado también *Melodía,* o, más adecuadamente, *Mozárabe.*

A lo que me dice el querido amigo y maestro D. Antonio José Pont, la versión recién aparecida parece que estaba escrita sobre dos líneas, la una amarilla y la otra seca, esto es, trazada al punzón, que mano posterior completó convirtiéndolas en pentágrama. Este simple detalle implica cierta antigüedad, que no puedo fijar no teniendo a la vista el original mismo, o, siquiera, una buena reproducción fotográfica. El simple calco que ha hecho el amigo señor Pont, me basta, no obstante, para encomiar lo afortunado que ha sido el hallazgo, por la parte musical del documento en si y, no no menos, por el texto adaptado al canto.

Desde luego, la sola inspección de la melodía me sugirió que no era cosa nueva para mi; que la había oído, y que se me había quedado en la memoria. Al hacer la historia biblio-

gráfica y musical del *Ordinarium Urgellinum... (Ludguni... Corn, de Septem Grangüs, 1548)* recordé que reproduje la melodía dél *Canto de la Sibila*, en el *Catàlec de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona,* recientemente publicado por mi en el año corriente. Voy a examinar la reproducción *(Vide,* número de orden de obras 319, página 215 y siguientes del Vol I), y, en efecto, la melodía del canto es la misma, aunque simplificada, como si la simplificación se hubiese hecho teniendo a la vista una versión más antigua, precisamente la del *Canto de la Sibila,* ejecutada este año en la parroquia de Marratxí u otra exactamente igual a ésta. Esta versión musical de Marratxí no tiene ningún género de parecido con la versión que se encontró años atrás en Manacor: (núm. 128 del presente *Cancionero)* ésta es de pura índole mozárabe, ya lo he dicho, en tanto que la de Marratxí (núm. 129) es de género popular e inspirada, por lo tanto, en la misma tonada empleada de antiguo, sin duda, por el pueblo. Esto en cuanto a la parte musical de la versión que, como es de ver, acusa ya una antigüedad más remota que la del documento comprobado y tomado como punto de comparación, o sea la edición de 1548 del *Ordinarium Urgellinum.* Y claro es que no aprovecho para los efectos de confrontación el *Ordinarium Barcinonense,* porque como obra editada en 1569, es posterior a la que acabo de señalar.

Fijémonos en el texto que figura al pié de la versión musical de Marratxí, y, verdaderamente, aquí empieza lo curioso del documento en cuestión. Desde luego el *Judici signum* que, según expresa el citado *Ordinarium Urgellinum, a puero cantatur,* comienza con la responsión habitual:

El jorn del judici parrà qui haurà faut (¿fet?) servici

y a continuación la primera estrofa que dice:

Un rey vindrà perpetual el que may non fo aytal:
En carn vindrà certanament per fer del segle jutjament.

Bien conocido es el texto del célebre renegado Fra Anselm Turmeda (alias *Abdallah,)* mallorquín de la segunda mitad del siglo XIV, que se dice a si mismo «de nació català

y natural de la Ciutat de Mallorca» (*Vide* su *Llibre de la disputa de l'ase*, según la versión que dió Adolfo de Castro en el prólogo del tomo LXV de la *Biblioteca de Autores Españoles*, de Rivadeneira, ya que el texto original no ha aparecido hasta ahora. Y *Vide* también, un texto catalán de «La profecia de l'Ase» del célebre fraile, que acaba de publicar en el Boletín *Estudis Universitaris Catalans* (volumen VII-1913), mi ilustrado amigo Jorge Rubió. Demuestra D. Miguel Asin Palacios, *Revista de Filologia Española*, «no ser la famosa *Disputa del Asno* contra Fray Anselmo Turmeda» sino una copia o plagio de un original árabe). En el *Libre de poesies* que señalo a continuación, compuesto por Turmeda e impreso el año 1527, se encuentra exacta e íntegra la paráfrasis catalana de los antiguos versos sibilinos, que comienzan: *Judici in signum tellus*, etc. Léase el curioso rotulado del *Libre* en cuestión:

(Portada) *Libre compost Per frare Encelm Turmeda ab la oració del angel Custodi* (Estampeta del impresor Salvanyach).

(Al verso de la Portada): *En nom de deu sia: e de la gloriosa e humil verge Maria; libre compost en Tuniz per lo Reverent pare frare Encelm Turmeda: en altra manera anomenat Abdalla de al guns bons ensenyaments: fat sia que ell mal los haja seguits. Empero pensem haver algun Merit de divulgarlos a la gent. E perque deu lo deixe ben finar exí com lo seu cor ab gran esperanza desija. Amen.*
Comenza la hobra.

(Al fin): *Fonch estampat lo present tractat en la insigne ciutat de Barcelona per Duran Salvanyach En lany Mil. D. c. xxvij, a iiij del mes de setembre.* (Al verso de la hoja 12.ª la poesía *Al jorn del judici).* Este libro se hallaba años atrás en la Biblioteca Colombina.

Ocurre preguntar en seguida: ¿parafraseó, acaso, Fray Turmeda, los consabidos versos sibilinos, no sobre el original latino, sino sobre una paráfrasis local, mallorquina, como hace presumir el texto de la versión, aparecida recientemente? Yo presumo que sí. De todos modos, sujeto a la mayor autoridad de mi insigne amigo Mosen Alcover el fallo

de este curioso proceso cronológico-bibliográfico, y también lingüístico local.

La importancia del documento encontrado oblígame, gratamente, a decir algo sobre la forma en que se representaba en la Catedral de Toledo y en otras iglesias de España la célebre escena de la Sibila Herophila o de Eritrea cantando la profecía del Juicio final que se le atribuye. Podrá contribuir esto a instaurar o, mejor dicho, a restaurar la edificante ceremonia litúrgica, tomando parte en ella el pueblo, consiguiendo los deseos del sabio y virtuoso Prelado mallorquín, que son, asimismo, los que ha manifestado Su Santidad Pío X en el *Motu proprio*, buena parte de él consagrada a recomendar la instauración de esas peregrinas exaltaciones gregoriano-populares inspiradas por la fe de nuestros antepasados.

Sabido es que la antiquísima costumbre de cantar la Sibila fué introducida en las Galias por los monjes de Oriente, puesto que asimismo la observaban varias iglesias de Africa. Parece que los benedictinos franceses la trajeron a España, cuando allá por el siglo XI arreglaron o modificaron buena parte de nuestro Ritual. Propagáronla los mismos benedictinos que ocuparon después varias sillas episcopales, haciendo cantar la tal profecía por un salmista, en versos latinos más o menos parafraseados de la versión primitiva original.

Cuando fué perdiéndose el uso general de la lengua latina, al propio tiempo que las lenguas romances se iban desarrollando y perfeccionando, comprendieron que el tal canto era necesario traducirlo en lenguaje vulgar para que resultase más eficaz y fácil de entender el sentido de la profecía Sibilina. Las primeras traducciones de los versos sibilinos realizaríanse allá por el siglo XIII o a principios del siguiente, y digo así porque ya se cantaban entonces en letra vulgar las célebres *Cantigas* del Rey D. Alfonso el Sabio.

Ciñéndome al modo y forma en que se efectuaba la ceremonia en cuestión en la Catedral toledana, diré que en la noche de la Natividad de Jesucristo, concluído de cantar el

Te Deum laudamus, salía de la sacristía un seise vestido de mujer, con un traje de mangas perdidas ricamente bordado al gusto oriental: sobre el hombro izquierdo llevaba cosido una especie de tarjetón, en el cual se hallaban escritos los diez antiguos versos sibilinos, que empiezan:

Judici in signum tellus
sudore madescet... etc.

En la cabeza ostentaba rica diadema en forma como de mitra, y en las manos un cuaderno, en el cual se hallaban escritos los versos y las notas musicales de lo que había de cantar. A este seise acompañaban otros cuatro infantes: dos vestidos con albas y estolones, llevando cada uno una espada desnuda con la punta hacia arriba, y que representaban ser Angeles. Los otros dos infantes, vestidos en traje de coro, llevaban sendas hachas encendidas. Subían todos a un tablado dispuesto cerca del púlpito del lado del Evangelio, y se colocaban en fila; la Sibila al medio entre los dos Angeles, y los de las hachas a cada extremo. En esta disposición, el seise, que representaba la Sibila, cantaba la primera estrofa del texto, terminada la cual, los que hacían de Angeles esgrimían tres veces sus espadas, mientras los cantores del coro entonaban a cuatro voces la obligada responsión. Seguía la Sibila cantando las siguientes estrofas, esgrimían los Angeles tres veces, y el coro repetía la responsión, hasta que, terminadas de igual modo las restantes estrofas, bajaban todos del tablado, daban una vuelta por dentro del coro, se volvían a la sacristía, y terminaba la ceremonia.

Y para señalamiento de la nueva versión del *Canto de la Sibila*, recién aparecido en Palma de Mallorca, ya basta con lo que acabo de exponer con la mayor brevedad posible.

En el mismo año de 1909 terminóse la publicación del *Catàlec de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona,* y en el Vol. I, núm. 319 de orden, pág. 215, al señalar bibliográficamente el *Ordinarium Urgellinum* (*Ludg.* Corr. de Septem Grangiis, 1548), se cita la ceremonia del *Idici in signum...* que *in sedes Urgellinsi a puero cantatur* y reproduzco zincográficamente el *Canto de la Sibila* que traducido en notación ordinaria es como se ve en el núm. 130).

ANOTACIONES

En el texto de los anteriores *Esclarecimientos* se habla de las tres versiones del *Canto de la Sibila*, todas tres procedentes de Palma de Mallorca, la del núm. 128 llamada de Manacor (Baleares), que es la que se ejecuta en la Catedral-basílica, la del núm. 129, llamada de Marratxí, porque en la parroquia de este nombre volvió a ejecutarse a raíz de su hallazgo, y la del 130, que procede de la diócesis de Urgel.

B) PROCESIONALES DE ROGATIVAS; *de Semana Santa (Saetas); peregrinaciones en alta mar, rogativas, etc., el* In *recort de Tortosa.*

ESCLARECIMIENTOS

Presento algún documento curioso de procesiones de rogativas, por ejemplo el *ad petendam pluviam* procedente del antiguo Ordinario Urgelense, y la copla de rogativa que los de Burgo de Osma (Soria) cantan a la Virgen del Espino *porque hay mucha falta de agua.* Y no se incluyen aquí, porque van en otro grupo, los cantos de romeros o de romería que suelen ser, no de peregrinación ni de devotos, sino de verdadero asueto. Entre las procesiones de Semana Santa van las que en Andalucía llaman *Saetas,* que son, verdaderamente, coplas de Pasión. Se cantan al paso de las procesiones de la Semana Mayor, y no sólo se refieren extrictamente a la conmemoración que se hace con las procesiones, sino a las imágenes que posee la devoción.

Las frases *Por allí viene*, *Míralo*, etc. indican bien a la imagen que se dirigen.

En cuanto al «*In* recort» del núm. 140 es una especie de pregón que a guisa de heraldos ejecutan un niño cantando el breve texto correspondiente y un trompetero que le acompaña durante la procesión de la noche del Domingo de Ramos que se celebraba años atrás con sin igual pompa en Tortosa, texto que yo mismo he entonado cuando chico funcionando de «*In* recort» que así se llama tradicionalmente

el heráldico pregón. En la anotación correspondiente hallará el lector la descripción necesaria.

Incluye por fin entre las procesiones, las que se celebran en alta mar como la de San Pedro de la Barquera (Santander) por el estilo de la que se celebra el dia de la Virgen del Carmen en Bilbao, o en Lloret de Mar el dia de Santa Cristina.

ANOTACIONES

131) Es curioso el canto procesional de rogativas *ad petendam pluviam* que reproduzco en este número y que procede del *Ordinarium Urgellinum* citado antes. Después que el Ordinario indica lo que deberá cantarse durante la procesión *extra urbem, villam, vel locum itur ad alliam ecclesiam... et propter laboris diminutionem et repetitionis tedium,* —añade—*potest cantari sequens letania Sancta Maria* y pone la correspondiente notación gregoriana.

132) Es una copla de rogativa, que diríamos, que me fué comunicada por mi amigo D. Ramón Menéndez Pidal. Procede de Burgo de Osma, provincia de Soria.

133) Esta *Saeta* me fué comunicada (como otras que figuran en los números siguientes) por la señorita T. B., notable artista música, que la oyó en Sevilla; después de sujetar sus dictados a una porción de pruebas sólo admitía los que correspondían en un todo a la gráfica por mí trazada y sobre todo al expresivismo melódico que deseaba traducir. En cuanto a la harmonizacíón de tan interesantísimos documentos, diré lo que en otras partes he avanzado: que algunos ejemplares han sido harmonizados como con una obsesión en la búsqueda de lo mejor de lo mejor, entre varias harmonizaciones diferentes.

134) Comunicada por la misma señorita. El malogrado amigo D. Eduardo Ocón confirmó amablemente la comunicación. No tengo a la vista su colección de cantos editada en casa Breitkopf & Härtel, y no recuerdo si incluyó esta *Saeta* en la aludida colección. Sí recuerdo me dijo que en una segunda edición que quería publicar, la incluiría sin falta. La muerte hizo que su deseo quedase en proyecto.

135) Oída en Sevilla durante el curso de una de las procesiones de la Semana Mayor por la misma señorita, y confrontada con la versión que me comunicó la hija del general Don A. R. de O.

136) Oída en Cádiz por la misma señorita. ¡Las cosas que dice en su ingenuidad el pueblo! Una de ellas es esa inocente pregunta: *¿Ha visto usted de pasada—A Jesús Sacramentado?*, tan inocentemente e ingenuamente contestada:—*Sí, Señora, que lo he visto.*

137) Oída en Sevilla por la misma señorita, y comprobada con la versión que me comunicó la hija del general antes citado. Rodriguez Marín trae esta variante del texto:

Ya bienen las golondrinas
Con su pico muy sereno
Pâ quitarle las espinas
A Jesús er Nazareno.

138) Esta *tonada de Saetas*, muy popular en las ciudades de Cádiz y Sevilla, me fué comunicada por mi ilustre amigo y maestro de capilla del Convento de la Encarnación de Madrid, D. José María Sbarbi.

139) *Folía de la Barquera* se titula una peregrinación que se celebra en alta mar en San Pedro de la Barquera de la provincia de Santander. Sólo poseo dos fragmentos *folklóricos* de esta peregrinación, y no recuerdo nada de la descripción que años ha me hizo de la tal fiesta un aficionado al *Folklore* montañés. Confiado en que guardaba entre mis papeles la tal descripción, veo con pena a última hora que se me ha extraviado la documentación en el momento preciso en que me es imposible restablecerla pidiendo nuevos informes. El texto *folklórico*, sin embargo, deja adivinar bien lo que fué, y es, sin duda, actualmente la tal peregrinación marítima.

Las procesiones o peregrinaciones en alta mar, antes mencionadas, la de la Virgen del Carmen, en Bilbao, y la de Santa Cristina, en Lloret de Mar (Cataluña), el día de sus festividades respectivas, no tienen texto musical y literario *folklórico,* como la de la *Folía de la Barquera.*

140) Voy a describir ahora la procesión de la noche del

Domingo de Ramos, de Tortosa, en la que figura este fragmento musical, que se llama, escuetamente, el «*In* recort», porque no tiene otro título. Abre la marcha de la procesión nocturna el *Capità Menaia* y cohorte de *armats* que le escoltan, provistos de recias alabardas. Capitán y *armats*, estos en dos largas hileras, marchan, lentamente, al paso, regulando la marcha y los golpes de alabardas al ritmo de dos *armats* provistos de sendos tamborazos. El ritmo de los tales tamborazos es isócrono, y de cada cuatro golpes de los tambores, el tercero corresponde, duro y fuerte, haciendo saltar chispas del empedrado, al golpe de las alabardas. Terminado el paso y barahunda de esa especie de legionarios guiados por el *Capità Menaia*, óyese la voz aguda de un infante cantor, que entona una especie de pregón que dice: «*In* recort de la mort i passió de Nostre Senyor Jesucrist». (Esa única preposición latina que se ha aferrado al moderno texto denota, quizá, que en un principio debió de cantarse en lengua latina el referido pregón). Como se ve en el texto musical que corresponde a este número, continua o interrumpe el canto en determinado compás, el toque de una trompeta, destemplada, que diría, trompeta larga de trompetero, que al producir el toque el que la tañe, afloja los labios al embocar el instrumento y produce esas tres notas tresillos, como un resoplido, hiriendo tan sólo la nota larga, que en mi transcripción convencional no resulta tan gravemente profunda y sostenida largamente, como lo es en realidad. Repito que yo cuando chico he cantado el heráldico «*In* recort», transcrito ahora fidelísimamente, y que al oir *subrayado*, que diría, el tétrico canto por los toques de la trompeta destemplada, sentía apoderarse de mi alma un verdadero pavor trágico, especialmente cuando al discurrir la procesión por las naves de la catedral (porque la procesión durante el curso desfilaba por la catedral, escasamente alumbrada por alguna que otra lámpara), entrando como en un lugar de espantosa tiniebla, cesando todo ruido, oyéndose tan sólo algun suspiro contenido de la muchedumbre que llenaba el templo; oía resonar mi voz por entre la inmensidad de aquellas bóvedas que parecía que resonaban temblando al sonar lúgubremente la

trompeta... Oh! y no sólo sentía apoderarse de mi alma el pavor trágico, cuasi natural en un chico de corta edad, dada la escena, y digámoslo así, el lugar de la escena, sino que lo he vuelto a sentir, aquel pavor, en edad avanzada, cada vez que, dado el poder evocativo de la música, he reconstituído los recuerdos de aquella característica procesión. Falta decir que cantor heráldico y trompetero vestían cota o vesta negra y golilla blanca al cuello, descubierta la cabeza, sin la ordinaria caperuza, el trompetero, y tocada la del niño con un velo negro que le caía por la espalda y el pecho. Las manos del niño sostenían una cruz de madera barnizada de negro, y en los brazos de ésta un lijero encaje blanco que figurava el santo sudario. ¿De donde proviene ese extraño «*In* recort»? ¿Sin duda es el eco de una antigua plegaria que ha resonado en algun minarete?

C) CANTOS DE PASIÓN

ANOTACIONES

141) Me fué comunido este *Canto de Pasión*, oído a su madre, por el maestro D. Antonio Nicolau.

142) Y el siguiente *divino*, también *Canto de Pasión,* es muy popular en Cataluña, intitulado *L'oració de l'hort.*

143) Esta canción popular de la provincia de Santander, *A la Virgen de los Dolores,* que es una paráfrasis del *Stabat Mater,* fué publicada por mi entrañable amigo P. Nemesio Otaño, S. J.

144) Este *Canto de Pasión* tiene su historia. Desde edad infantil lo he oído cantar *a duo* por cieguecitos sentados a la puerta de la iglesia de San Juan, Convento de Sanjuanistas de Tortosa, la tarde y atardecer del día de Jueves Santo y la mañanita del Viernes Santo, mientras entraban silenciosas las gentes en el templo a practicar la visita de las estaciones o *monuments*, o salían, no sin pararse un instante a escuchar el gangoso cantar de los cieguecitos, remunerado con alguno que otro ochavo moruno de los que en tal abun-

dancia corrían por aquella época. Recuerdo el nombre de uno de los cieguecitos cantores. *Quico'l Selio*, especie de rapsoda popular que, violín en mano, era capaz de imitar todas las diabluras posibles e imposibles, desde el rebuzno de varios asnos de todas edades y condiciones en la cuadra, hasta *Las agonies de Pilat.* Oí yo indiferente la consabida tonada a *duo* unos y otros años, hasta que una noche, recién llegado de Italia, sentado tras las cortinillas del balcón de la plazuela de San Juan, frente por frente a la iglesia, en que vivían mis ancianos padres, me fijé en el referido canto a dos voces que completé prontamente cantando *in mente* las otras dos partes complementarias, de cuya experiencia deduje que el tal canto, por tal modo completado polifónicamente a cuatro partes, debió de provenir indudablemente, quizá, de alguna composición polifónico-religiosa, conservadas tradicionalmente las dos partes superiores que cantaban los cieguecitos del modo que he referido. Tan superiormente quedaba realizada aquella colaboración polifónica, entre los cantantes de la Pasión y yo, que lo adopté y lo introduje en mi tragi-comedia *La Celestina* en la escena del ajusticiamiento del final del tercer acto, cuando «arrodillados todos» entona piadosamente aterrado, el coro: «Libres sus ánimas desta vida, ¡ay, tristes!, perdónelos Dios».

D) CANTIGAS DE SANTA MARIA, *de Alfonso el Sabio.*

ESCLARECIMIENTOS

No trato de descubrir un Mediterráneo ni siquiera un modesto arroyuelo al hablar de las *Cantigas*. Otras plumas, mejores y más bien templadas que la mía, han dicho sobre ellas cuanto buenamente puede decirse sobre este tema, así literariamente como filológicamente. Musicalmente no se ha dicho nada, pues la misma Academia al dar a luz la magna edición de esta admirable obra del rey trovador no olvidó nada de cuanto podía dar fe y testimonio de la valía del monumento. Sólo la música sufrió el desvío y desatención de las

personas que colaboraron en la edición. Y esto que el rey poeta mandó que su cancionero marial «se custodiase en la misma iglesia de su enterramiento, y que todos los años en las fiestas de la Virgen fuese cantado sobre su tumba, ora estuviese en la Catedral de Sevilla, ora en Santa María la Real de Murcia». La cenicienta de siempre quedó postergada, salvo algun caso aislado de amor platónico que hacía emprender a alguien un viaje a la Academia de la Historia o al Escorial para anotar musicalmente algunos de esos interesantísimos documentos de religiosismo popular tan interesantes para la historia del arte. Aquí sentará bien la anécdota del extranjero descubriéndonos y nosotros impasibles alzando desdeñosamente los hombros. Hallábame corrigiendo las pruebas musicales de una pequeña serie de *Cantigas* harmonizadas por mí, en el momento en que recibía la visita del que después y a no tardar, fué mi amigo, el malogrado paleógrafo que murió prematuramente de una desgracia inevitable, Pierre Aubry. Encargado de una misión del gobierno francés venía a España a estudiar los cancioneros franceses del siglo XV que posee la Biblioteca del Escorial y, aparte de otras cosas, precisamente, *Las Cantigas de Santa Maria*. Y como me halló, como si dijéramos, puestas las manos en la masa, abrió la tapa del piano de mi despacho de mi casa de Madrid, me suplicó le diese una audición de mi harmonización de las *Cantigas* y, después, de algunas primicias de *folklore* musical popular, y añadiré, para abreviar; que todo esto fué a parar como ejemplificación a la *Revue Musicale*, que publicaba por entonces el señor Julio Combarieu, y a las páginas del voluminoso cuaderno que con el título de *Iter Hispanicum* dió a luz (París, 1908) el mismo Pierre Aubry.

Ya observó Menéndez Pelayo que una edición monumental de las *Cantigas*, «debía reproducir íntegra la música de las canciones, traduciéndola a notación moderna; debía reproducir, asimismo, todas, absolutamente todas las miniaturas en oro y colores que realzan esos incomparables manuscritos», y muy especialmente, aparte de la indumentaria, los de los instrumentos músicos que forman, por decirlo así, la historia de nuestra organografía instrumental, importante por su riqueza y variedad.

El interés que ofrece la metrificación de las *Cantigas* es tan rica y abundante que comprende los versos de cuatro y cinco sílabas hasta los de diecisiete, sín que quede excluído el endecasílabo anapéstico, llamado vulgarmente de *gaita gallega,* pues esa riqueza y abundancia se acresce y maravilla, porque el rey trovador la puso en contacto con la tonada del pueblo, ora popular, ora litúrgica, logrando un género de perfección técnica que no parece una repetición o una adaptación de la lírica provenzal, sino una cosa original y privativa de la lírica galaico portuguesa.

La cuestión de la tonalidad de las *Cantigas*, aunque compleja, deja adivinar que se halla uno en una época de transición, como la acusan todas las melodías pertenecientes al arte de los troveros y trovadores. Obscurécese la modalidad gregoriana, asoma un germen que hace presentir la tonalidad moderna, pero es en demasia tan falto de vida que no puede fundarse un sistema claramente definido. Lo que si puede definirse bien, porque se vislumbra a toda luz, es el carácter indígena de construcción de la estrofa musical. El rey trovador se olvida de la estrofa musical trovadoresca, como si su desarrollo viníese del estribillo, que aparece decididamente al principio de la composición, y reaparece como tornada al fin de la estrofa. Observó ya Aubry que musicalmente tiene este hecho importancia grande, porque muy a menudo la melodía del estribillo es el germen creador de la misma estrofa, cuyas últimos versos parecen destinados a repetir por regresión la medida de los versos del *estribillo.* Este procedimiento, aunque general, no es muy común, pues, hay veces que el estribillo se adapta simplemente a la estrofa sin influir ni en su construcción rítmica, ni en su composición melódica.

En suma, digo para terminar este esclarecimiento, la palabra *Cantigas* no significa más que lo que ella indica, una canción, que por lo que hace a la de Alfonso el Sabio, está escrita en el idioma literario de la poesía galaico-portuguesa. Es sabido que las cantigas se usaron en la Iglesia española. En el libro ceremonial de la coronación de los reyes de Aragón, se indica que habían de cantarse cantigas. El rey trova-

dor reunió en un libro una colección abundantísima de cantigas, que vinieron a ser la trova poética española, en honor de la Virgen. El libro donde las reunió, conocido con el título de *Las Cantigas*, consta de 400, que distribuyó así: después de un prólogo poético sigue una serie de cantigas para las principales fiestas de la Virgen, y a continuación empiezan las cantigas señaladas con un número de orden. Las que hacen número de decenas, son de *loor* y las restantes se refieren a algún milagro de la Virgen. Todas tienen su tonada, desde luego homófona. Las ilustraciones organográfico-instrumentales indican que las cantigas se cantaban acompañadas de instrumentos. De la técnica *secundum artem* que emplearían los instrumentistas, que nos es desconocida, nos puede dar una idea el libro de Diego Ortiz publicado a mediados del siglo XVI, que se titula *Tratado de Glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (Roma, 1559).

Recordaré, por último, que en la Biblioteca del Escorial existen dos códices, uno de lujo, con ilustraciones para todas las cantigas, y otro sin ilustraciones: el primero está incompleto, siendo el segundo el que contiene las 400 cantigas. Este es el que sirvió a la Academia de la Lengua para su edición antes mencionada, lujosa y aún lujosísima edición, repito, pero no monumental, ni definitiva en el buen sentido de vulgarización de estos vocablos, porque tal como se ha realizado no parece sino que se ha querido excluir al pueblo negándole un gran beneficio de cultura.

He publicado en el *Salterio Sacro-Hispano*, harmonizada, por mí, distintas *Cantigas* que se han reproducido en unas y otras publicaciones. Aquí solo incluiré algunos tipicos estribillos, los más característicos de unas y otras *Cantigas*, y como tributo al Rey Sabio y a su admirable códice musical. Es completa la primera, que intitulo, sencillamente, *Entre Ave et Eva*, porque descuidé tomar nota del número de orden de la misma, consignado en el códice; y la segunda la señalada con el número XXVIII, una de las más inspiradas, y de una melodía presentida, puramente moderna, tan moderna que el conjunto recuerda una de esas serenas inspiraciones corales de Gluck en su *Orfeo*.

ANOTACIONES

145, 146) Son los dos estribillos a que acabo de referirme. El núm. 145) *Ben per esta os Reys,* y el siguiente núm. 146) *Quen na Virgen gloriosa espera.* En ambos diríase que el tono menor presentido tiende a afirmarse, en *re menor,* en el primer estribillo, y en *la menor* en el segundo. El hecho no sólo es curioso sino significativo.

147) Transporto la Cantiga *Entre Ave et Eva,* aunque bien se deja adivinar el *tono* gregoriano de que procede. En esta Cantiga se dá uno de los casos de lo que antes decíamos sobre los estribillos, que la melodía de ésta ha sido el germen creador de la estrofa. De todos modos, de la composición se desprende una ternura que avaloran la gracia y la sinceridad.

148) Es la Cantiga XXVIII, que encabeza así el rey trovador: *Esta é como Sancta Maria deffendeu Constantinobre dos mouros que a combatian et a cuidauan fillar.* La letra del estribillo y estrofa dicen:

Todo logar mui ben pode
sseer deffendudo
o que a Sancta Maria
á por seu escudo.

——

Onde d'aquesta razon
un miragre vos quero
contar mui de corazon
que fez mui grand'e fero
a Virgen que non á par,
que non quis que perdudo
foss'o póboo que guardar
auia, nen vençudo.

——

Todo logar mui ben pode
sseer deffendudo etc.

E) GOZOS

ESCLARECIMIENTOS

Son muy usadas en todas partes, y especialmente en Cataluña, esas formas piadoso-populares de loores a la Virgen o a los Santos, que suelen constar de una *entrada,* una *tornada* o responsión y unas cuantas estrofas o *coplas.* Los *Gozos de la Virgen de los Dolores,* son muy populares en Cataluña. Los hallé en alguna excursión mía, no recuerdo en qué localidad. Descuidé también el ordinario texto considerando, sin duda que lo interesante era la tonada, como efectivamente lo es, pues, ofrece alguna particularidad armónica, el hecho de destruir por medio de una harmonización especíal escogida el carácter de la pieza que a todas luces proviene del cuarto modo gregoriano.

ANOTACIONES

149, 150) Procede esta primera canción. especie de *Gozos* con la consabida responsión o *tornada,* de un códice de Montserrat, de la cual ha hecho un estudio interesante en la *Revista Montserratina*, el P. Gregorio M.ª Suñol. Tiene la melodía, según opina el ilustrado monje benedictino, gran analogía con la antifona gregoriana, *Alma Redemptoris Mater.* Es una de las canciones que parece eran destinadas al canto y a la danza, a fin de que los romeros «canten y *bailen* cosas devotas y honestas». La «canción danzada» siguiente *Polorum regina omnium,* (núm. 150), procede del mismo códice; ofrece un verdadero interés.

151) *La Ballada dels goyts* (gozos) de *Nostra Dona,* es realmente una tonada de *sach de gemechs* (cornamusa) y *flaviol;* y el manuscrito montserratino de que procede, nos asegura que la tal *Ballada dels goyts de Nostra Dona,* es un *ball redó* catalán, destinado, como la pieza anterior a los romeros, para que «canten y *bailen* cosas devotas y honestas».

152, 153) Son muy populares las tonadas de los dos *Gozos* siguientes, la de *Nostra Senyora de Núria*, y la del *Roser* (Rosario) que suele cantarse durante la cuaresma, especialmente en la Plana de Vich.

F) CANTOS DE FESTIVIDADES ESPECIALES

ANOTACIONES

154) Al sonar las doce del dia es muy popular entre los trabajadores del campo de Cataluña la salutación que aquí presento en tonada de *folíes* (nombre equivalente al de *copla*, *codolada*, *glosada*, etc., según las regiones).

155) De la colección *Cansons populars catalanes* de Alió (publicada con un *Prólogo* mío), extracto esta *cansó*, cuya letra versa sobre la festividad de Domingo de Ramos.

156) Esta melodía religiosa a *Jesús Sacramentado*, es un ejemplo intercalado en la *Conferencia sobre la Música Vascongada*, dada en 1901 en los salones de la Sociedad Centro vasco, por el ilustre *folklorista* Dr. D. Resurrección María de Azkue. Según parecer es popular en Suberoa, la región más oriental, y acaso la más poética, de las siete del país vascongado. La letra se refiere a *Jesús Crucificado*, y por esto la incluyo aquí entre los *Cantos de festividades especiales*. La traducción de la primera estrofa es ésta:

Para redimirme,
vos que fuistéis crucificado,
para castigarme,
vos que tenéis sobrado motivo;
soy ingrato para con vos
mas, suplico, perdonad Señor;
¡ah! acordaos que la sangre
toda habéis derramado.

157) La festividad de Pascua ofrece bastante documentación, lo mismo en Cataluña que en las Islas Baleares. Desde luego la *codolada* de Pascua *Las tres Marías*, en que el cantar popular expresa ingenuamente la resurrección de Jesucristo.

Las *codoladas*, cuya letra de inicio es el obligatorio *Deixem lo dol*, titulada también *Ses panades*, o *Cansó de ses panades*, son características de varias poblaciones isleñas. Noguera las describe en estos términos: «Es muy añeja y está extendida por casi toda la isla de Mallorca la costumbre de reunirse en los días de Pascua los mozos de cada pueblo y visitar las más notables casas de la población y las *possessions* (predios) más ricas del término en demanda de los sabrosos pasteles llamados aquí empanadas, lo cual verifican cantando la canción que nos venimos ocupando. Reunida buena cantidad de empanadas, celebran el *pancaritat* (que son las comidas al aire libre que se acostumbran celebrar durante la semana de Pascuas) que suelen terminar con un baile muy lucido *(ball de ses panades)* en obsequio de las muchachas del pueblo etc.»

Comunicóme la *codolada* 158) el querido amigo D. Antonio Pont. La que sigue a ésta, 159), me la comunicó el profesor de canto, D. Gerónimo Taltabull, que la recogió en Mahon (Menorca). La otra 160) me la facilitó el amigo señor Pont, antes citado.

Y ahora, ampliaré algo más lo que conviene decir sobre la *Codolada*, siguiendo a Noguera en su *Memoria*, tantas veces citada: «La *Codolada* es un rimado popular de la Edad media, conocido en Cataluña y Provenza, y conservado hasta nuestros tiempos en Mallorca, según apunta Piferrer y continua Quadrado en el tomo dedicado a las *Islas Baleares* de la obra de aquel, *Recuerdos y Bellezas de España*. Sus versos, alternativamente de ocho o nueve y cinco sílabas, de consonantes pareados... Suele ser narrativa (como la que inserta Quadrado en la *Op. cit* sobre las muertes causadas por la Germania de Mallorca) o satírica. El número de *codoladas*, que inventa el pueblo (no siempre en el metro de la *codolada* típica) es muy considerable, y como el pueblo no echa jamás en olvido la música, no faltan unas cuantas docenas de melodías que con el nombre de *tonades de codolada* se aplican indistintamente a todas las composiciones de este género, sean burlescas o religiosas, narrativas o satíricas.»

161, 162) Las dos *caramellas* o *camilleras* que publico en estos dos números de orden, proceden de las colecciones folklóricas de Bertrán y Bros, y Francisco Pelayo Briz. Aquél la presenta como la tonada típica dels *camillaires*, y éste la describe extensamente. (Véase tomo IV de *Cansons de la terra)*. La costumbre catalana de entonar *caramellas* el sábado de Pascua corresponde al petitorio mallorquín solicitando empanadas de las familias conocidas de las poblaciones y predios foráneos.

163) *La Andana* correspondiente a este número de orden (ignórase la etimología de este nombre), viene a ser algo así como el *In* recort de que he hablado antes (núm. 140), un anuncio, un pregón de la fiesta de la Purísima Concepción en Onteniente. Me lo comunicó mi insigne y malogrado amigo D. Roque Chabas, canónigo y archivero del Cabildo de la Catedral de Valencia, haciéndome notar que en la referida localidad «la tal *Andana* es antiquísima».

La segunda estrofa de la *Andana* es ésta.

Fans saber en este dia
Tota la cort celestial.
Que Magestat sense igual
Festeja també a Marià.

Entónase homofónicamente por un grupo de cantores, desde luego, sin acompañamiento instrumental de ningún género.

164, 165) Entre los *Cantos de festividades especiales* ofrecen un numeroso contingente los de Navidad, desde la simple copla o varias coplas reunidas, hasta el *villancico*, como pretenciosamente lo titula algunas veces el pueblo, olvidando que la poesía y música villanciquera es cuestión de empeño de personas de letras y solfas más o menos reñidas con la ingenuidad del verdadero pueblo. En los números arriba expresados agrúpanse varios de distintas procedencias.

Un canto popular «para pedir el aguinaldo la víspera de Navidad», procedente de Molina (Guadalajara) y sin más acompañamiento que la zambomba, comunicado por mi conterráneo, compañero de infancia, y maestro compositor don Enrique Camó.

La *Nit de vetlla* es un canto de Navidad recogido por la señorita D.ª Julia Farnés. Nótase en este canto el *kirie eleison* introducido en el texto que es, sin duda, una derivación de los *kirie* populares tan en uso en la Edad media.

166, 167) Los dos cantos, Villancico de Navidad y Panxolina de Nadal, proceden el primero de Orense, y el segundo de Galicia. Comunicómelos D. Anselmo González del Valle.

168) Por fin, el *Canto de Noche buena* que procede de los pueblos de la Sierra de Montijo (Madrid), me lo facilitó D. Mariano Gallego.

G) ORACIONES DE CIEGOS POSTULANTES

ANOTACIONES

La colección de este género de canciones usadas, principalmente, por postulantes callejeros o campestres, de ordinario lisiados o ciegos que violín en mano o provistos de una cascada guitarra, secundando a veces rítmicamente el canto con ayuda de un mohoso triángulo o bien de un simple pandero con o sin sonajas, impónese por su misma abundancia ya que no por falta de interés si hemos de atender a las condiciones o circunstancias materiales de nuestra publicación, a pesar de que en contadas excepciones deja de ofrecerlo el estudio del conjunto de oraciones, ensalmos, conjuros y toda suerte de recitaciones cantadas o semi-cantadas, que forman el repertorio corriente de esos infelices descendientes del antiguo juglar. Obligado a abreviar y a desechar cuanto pudiera dañar a la misma abundancia de documentación especial de este género de canciones, doy tres únicos ejemplos, dos acompañados, mejor diré comentados, por un violín, y otro acompañado por un violín y una guitarra, conjunto instrumental que se enriquece, en ciertos casos, con un triángulo que suele tañer un mocito que sirve de lazarillo, platillo de postulante en mano, a los pobres juglares degenerados, como les he apellidado. Los dos primeros ejemplos, 169, 170), de

literatura tan... averiada, los he oído muchísimo desde los días de mi lejana infancia y primera juventud a cieguecitos postulantes callejeros de mi país. El tercero 171) fué adaptado por mí, hace años a la tonada de la canción que apunta Rodríguez Marín en su colección de Cantos populares españoles, tomo V. pág. 111 (y que yo oí en un cafetucho de Barcelona, situado en la Barceloneta, en que se cantaba *cante jondo*, y entre una y otra, un *cantaor* tradujo esta «oración der peregrino» que demandaba a gritos otro local) Fué adoptado por mí, he dicho para ensayarme, en esa clase de acompañamientos de género popular. Para la sinceridad de mi proceder honrado *folklórico*, diré, que unos y otros acompañamientos venían a ser lo que aquí transcribo, añadiendo que si no son la misma verdad pura y completa, se confunde con ella. El ejemplo de la tonada que, como he dicho, trae Rodríguez Marín, termina en la propia tonalidad de *re menor*. He modificado la terminación que queda como suspensa en la dominante del tono menor, tal como terminan los cantares populares procedentes del andalucismo de ahora y de la misma región.

FIN DE LA PRIMERA PARTE

EJEMPLIFICACION

Cancionero Musical Popular Español

PRIMERA PARTE

El canto popular en la vida doméstica

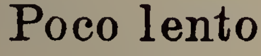
I

Canciones de cuna
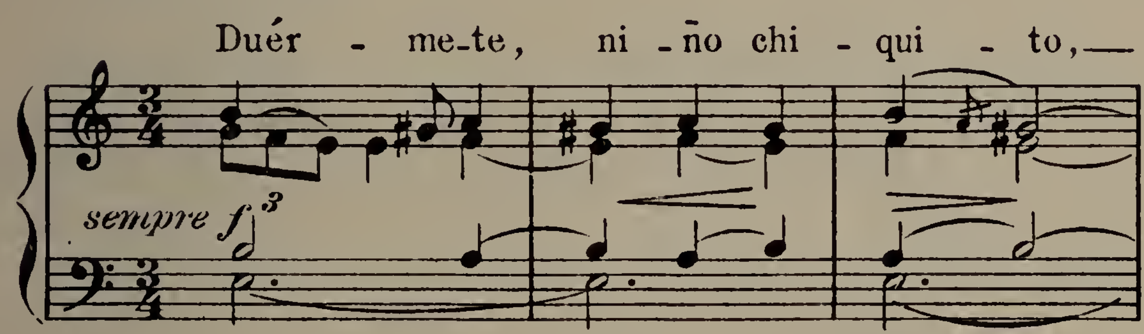
1)

Nana

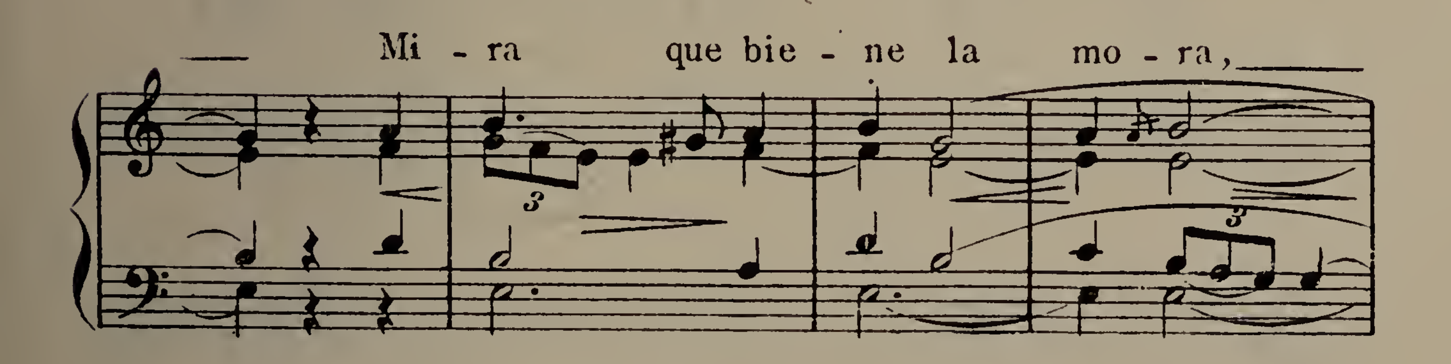
Alcalá de Guadaira (Sevilla) *Comunicada por Dª T. B.*
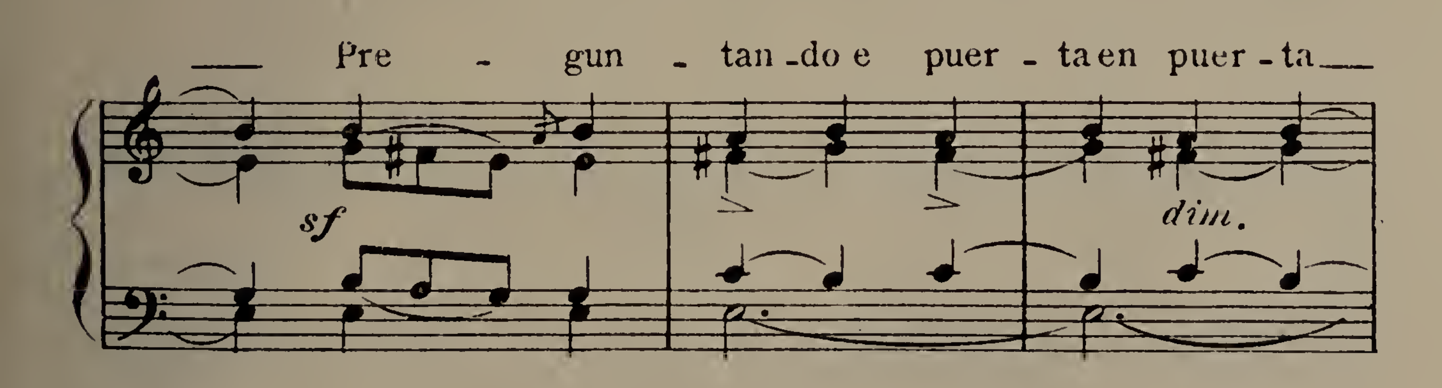


Duér - me-te, ni - ño chi - qui - to,



Mi - ra que bie - ne la mo - ra,



Pre - gun - tan-do e puer - ta en puer - ta



— Cuar es er ni - ño — que yo - ra, Cuar

sf 3 *mf* *rit.* *p*

es er ni - ño que yo - ra.

sf

2)
Nana

Osuna (Sevilla)

Recogida por
D. F. Rodríguez Marín

Larghetto
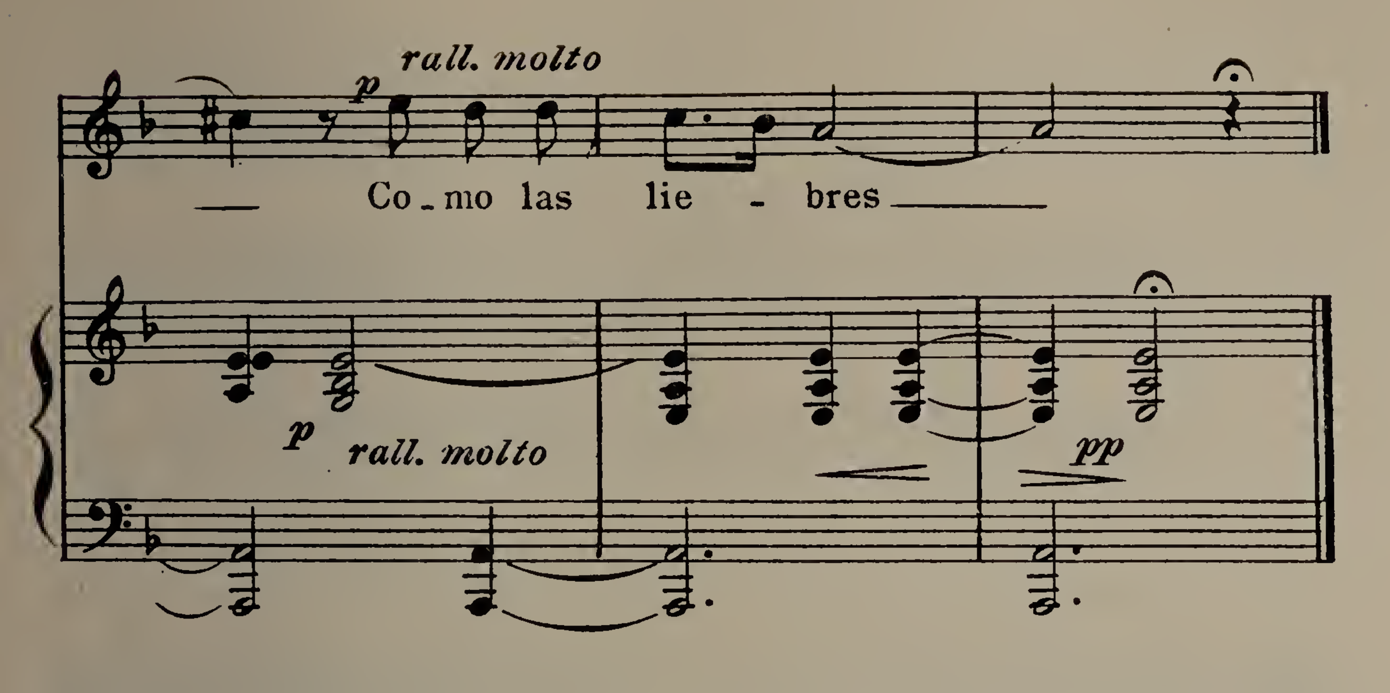
p *rit.* 3

A la ro-ró mi ni - ño — Mi ni - ño

p *sf* *rit.*

rit. *cresc. molto*
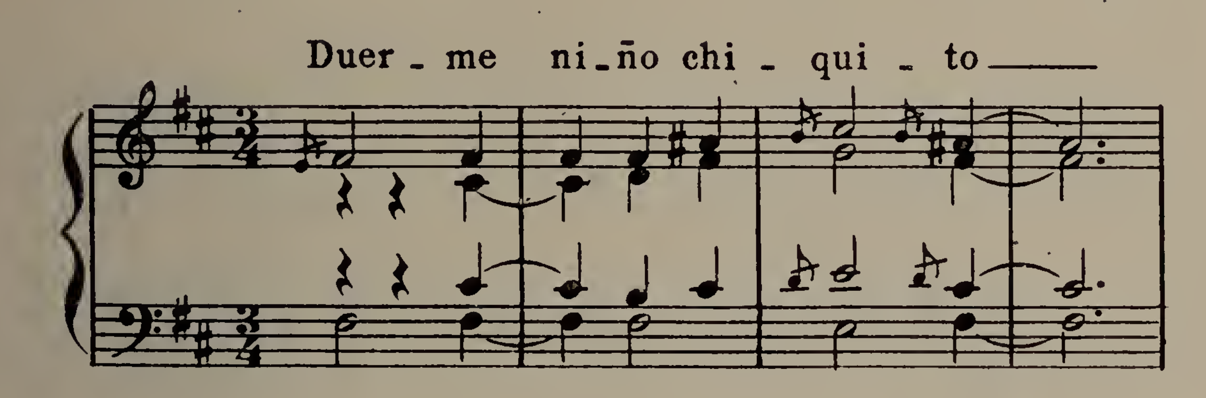
duerme — Con los o-jos a - bier - tos —
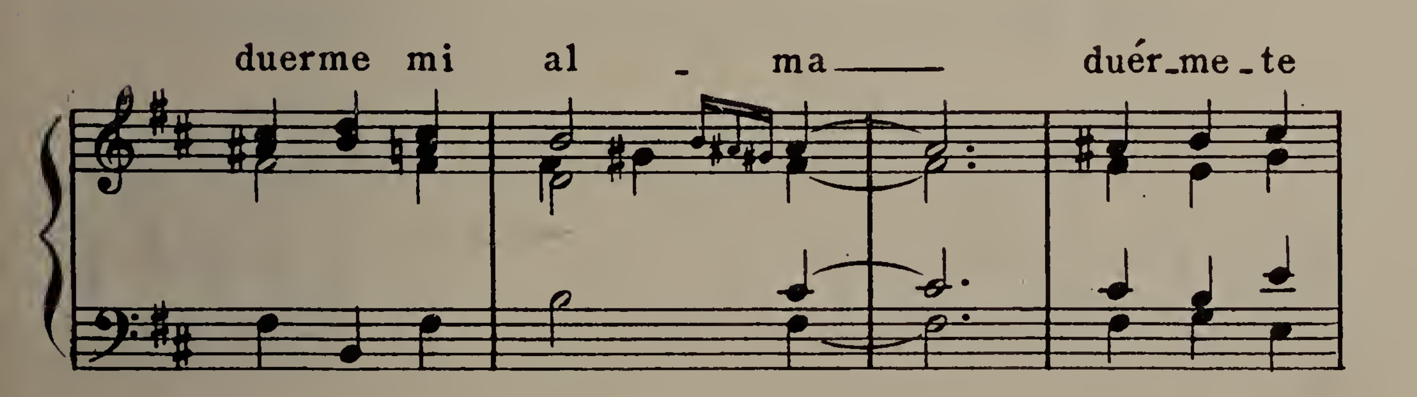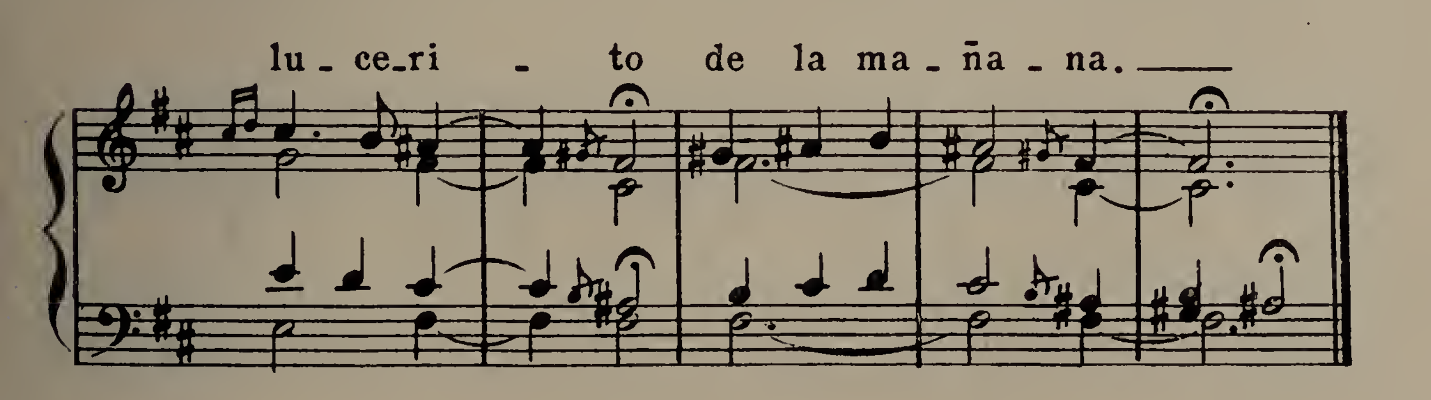


3)
Nana

Málaga

Recogida por
D. Eduardo Ocón



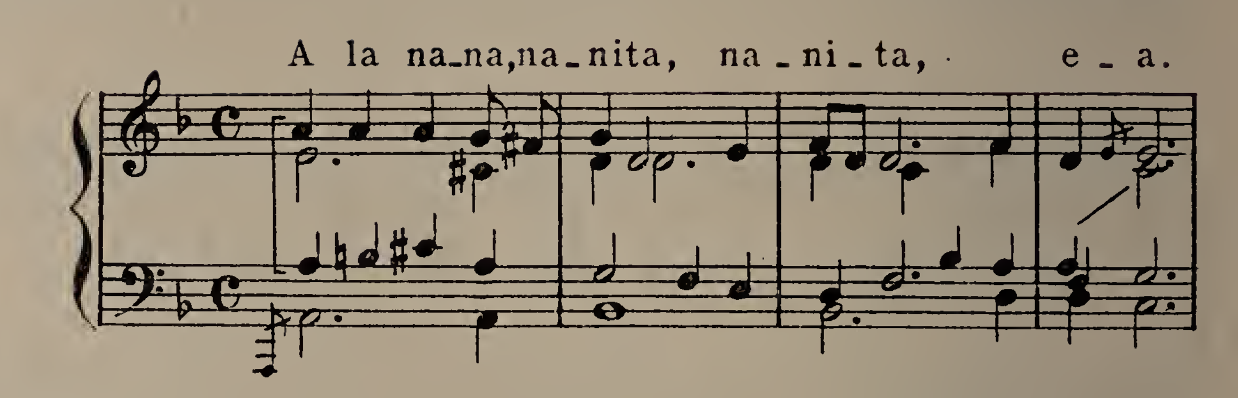


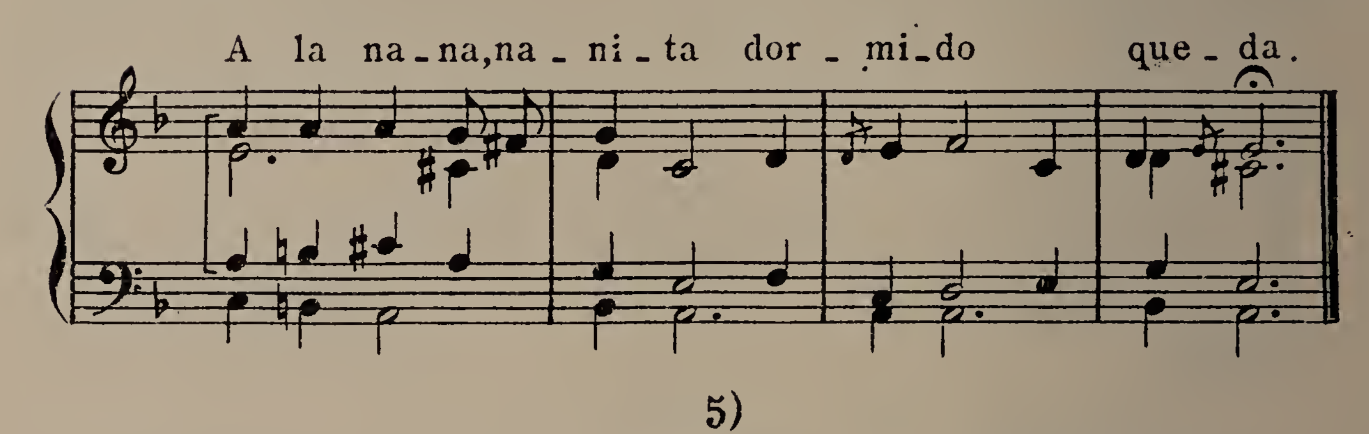


4)

Nana

Granada *Oida a Dª T. B.*
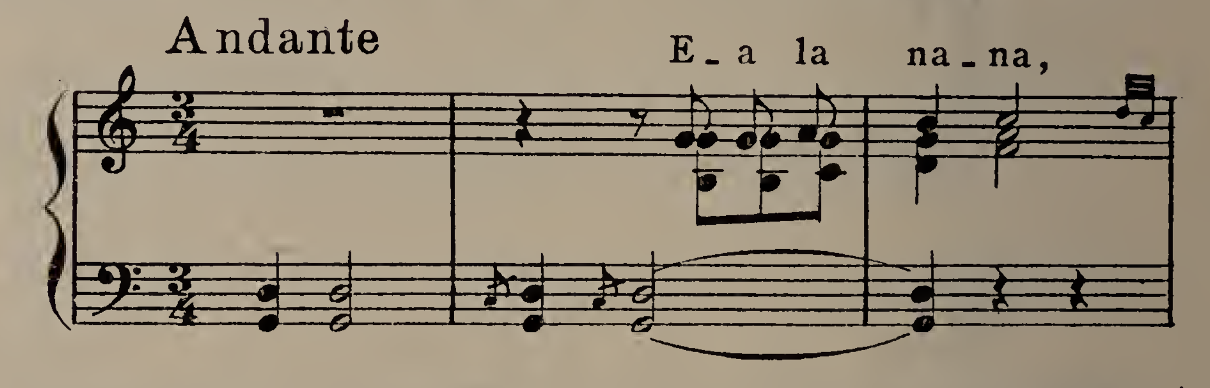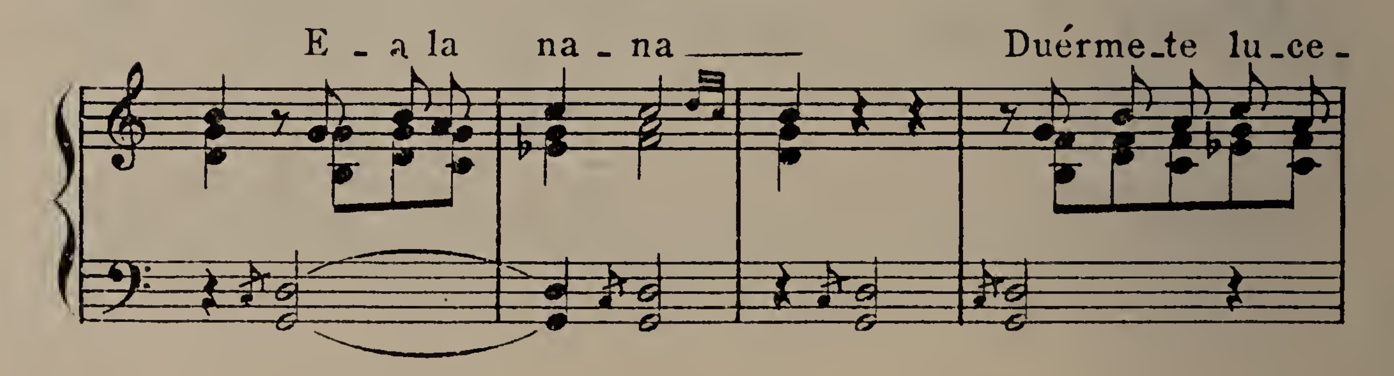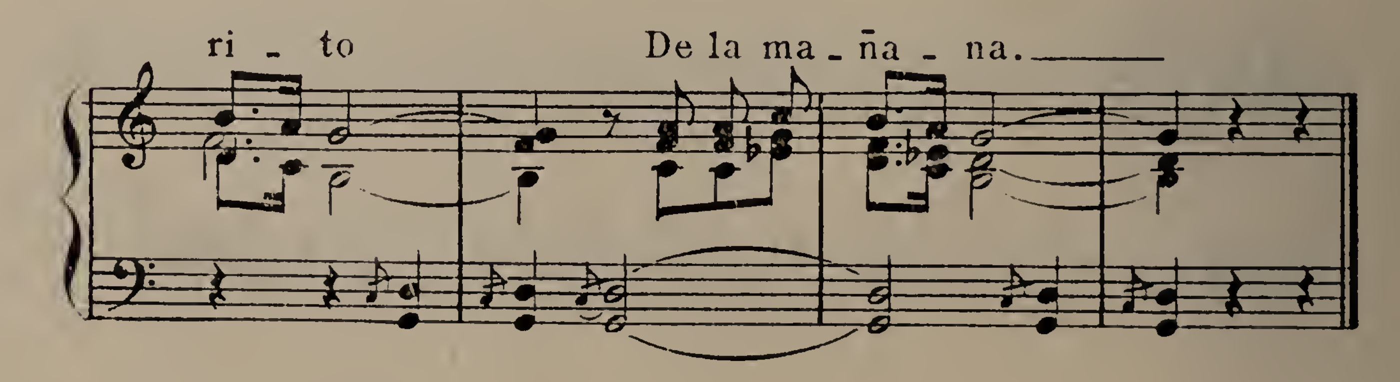




5)

Nana

Osuna (Sevilla) *Recogida por D. F. Rodriguez Marin*



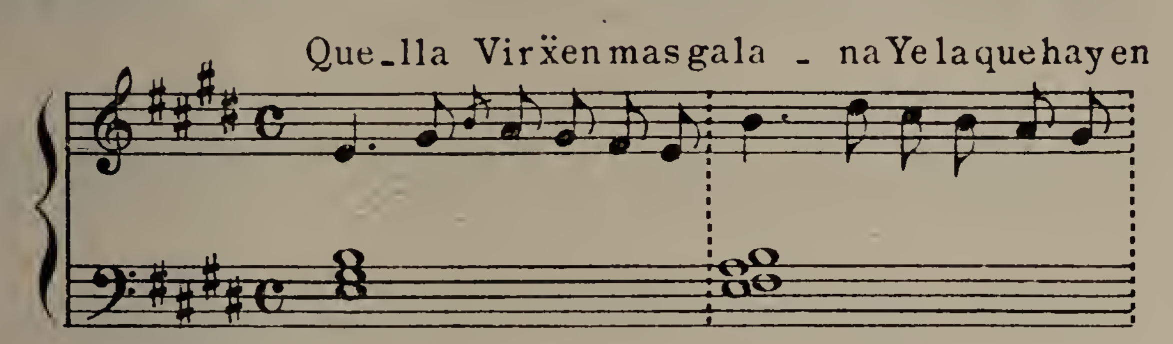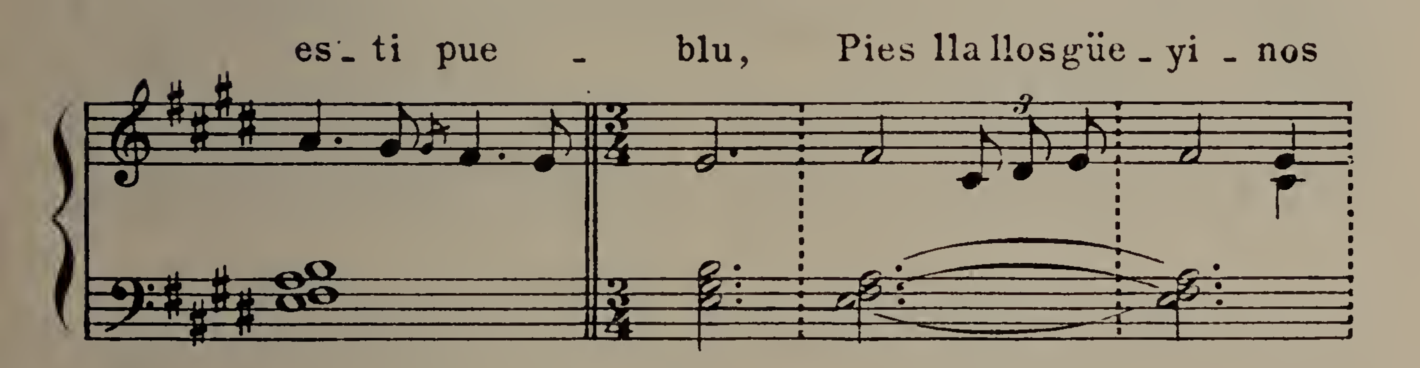




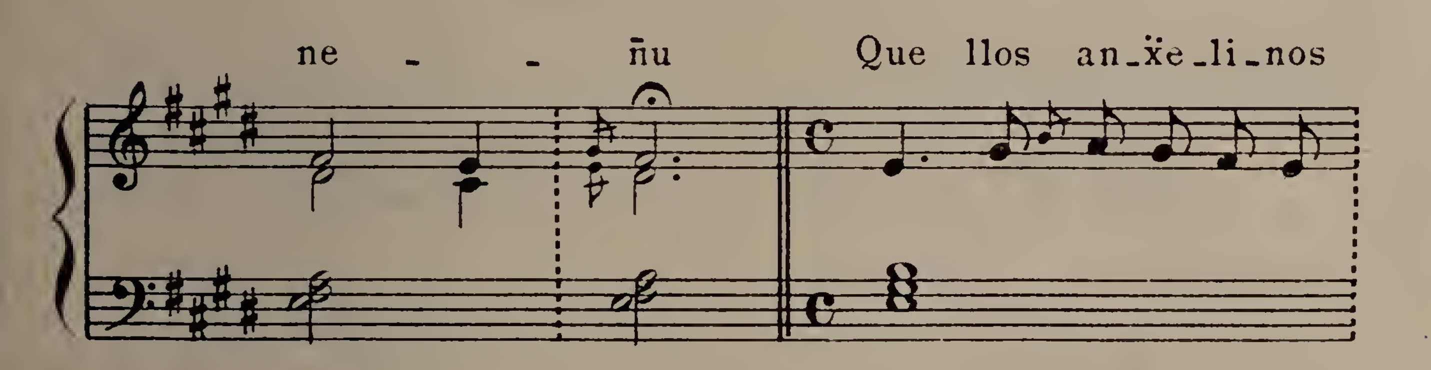
6) Canción de cuna

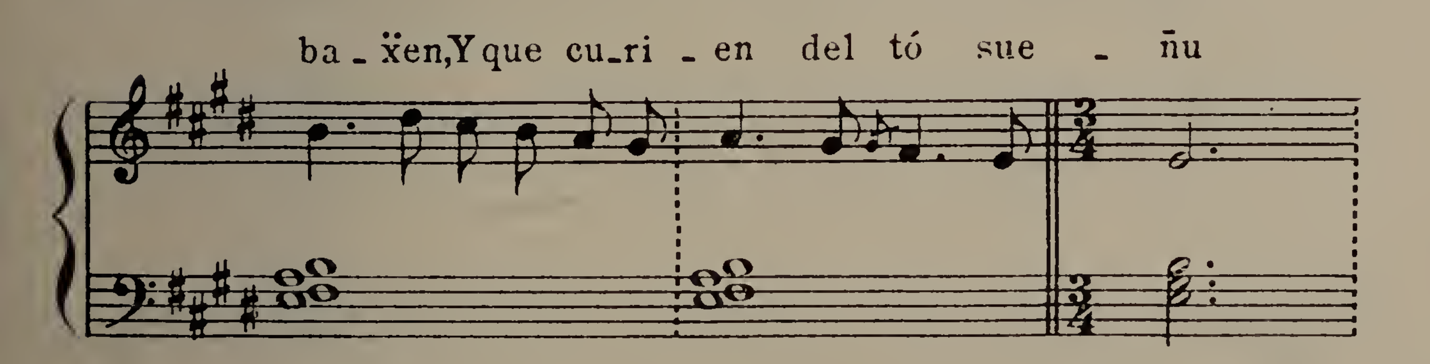
Aldea de brañeros, de las montañas medio occidentales de Asturias.

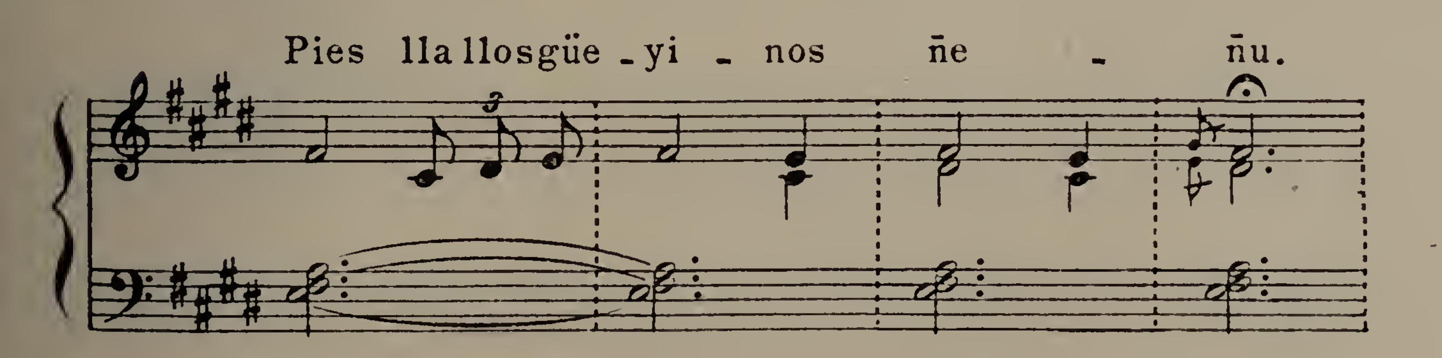
Comunicada por D. Ramón Menéndez Pidal
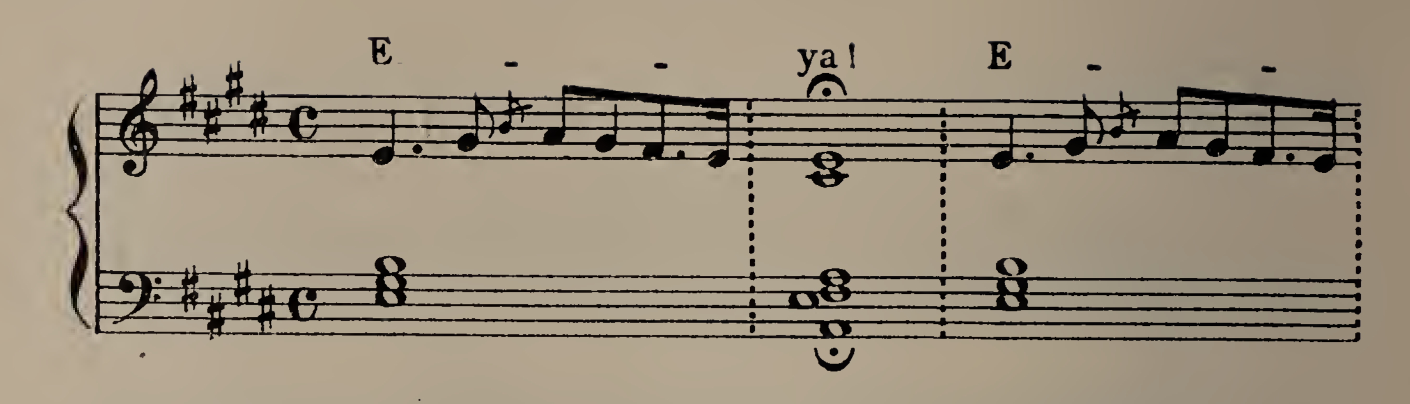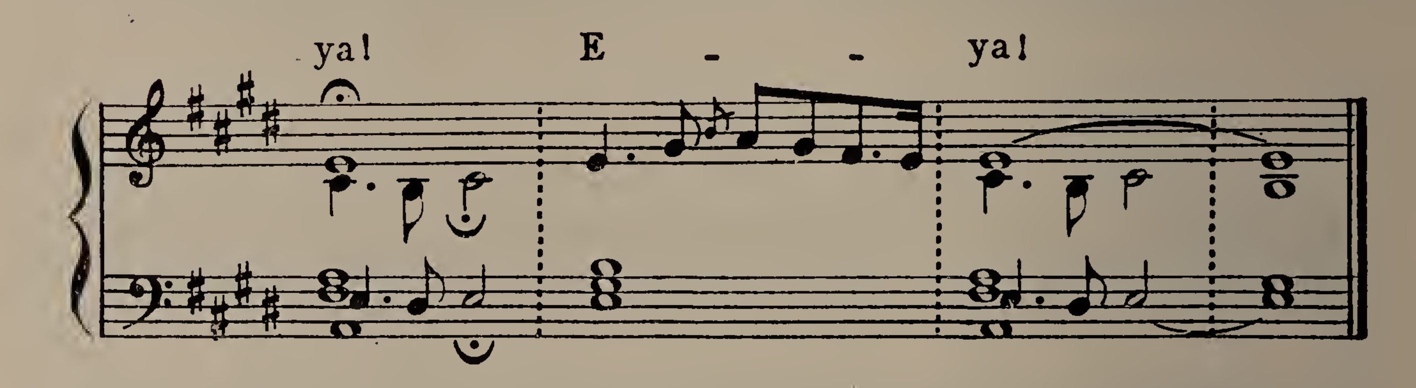














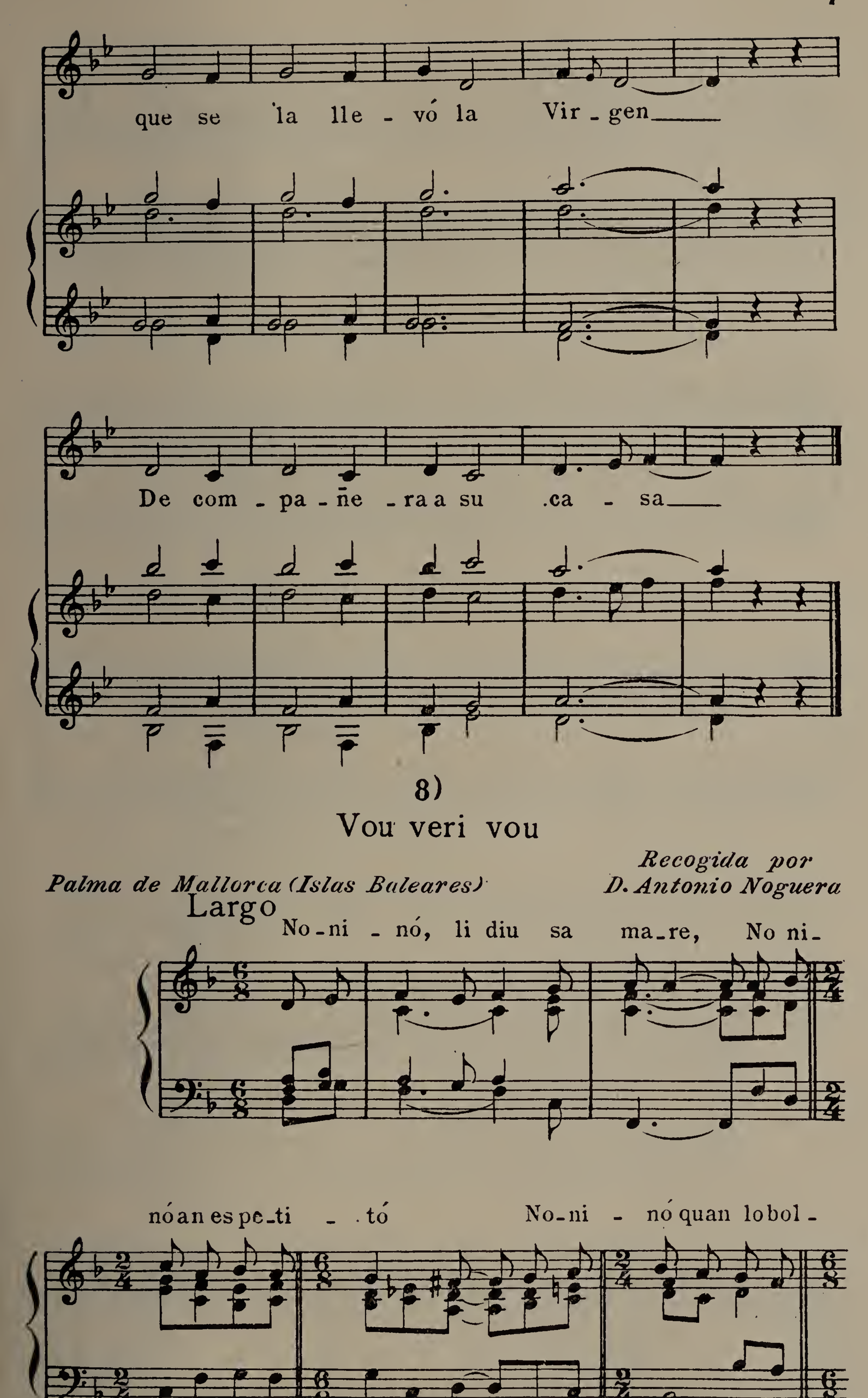
7)
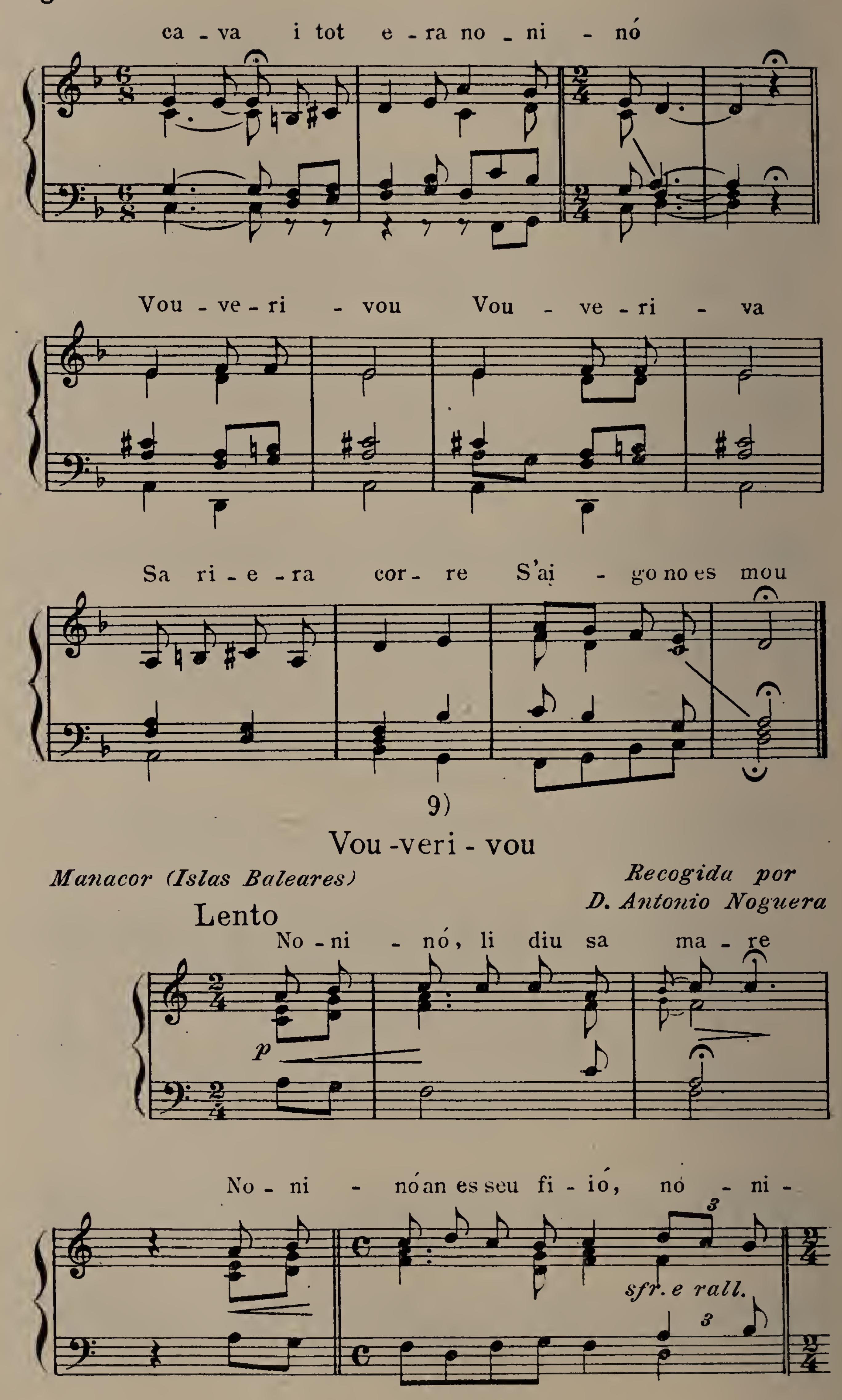
Canción de cuna
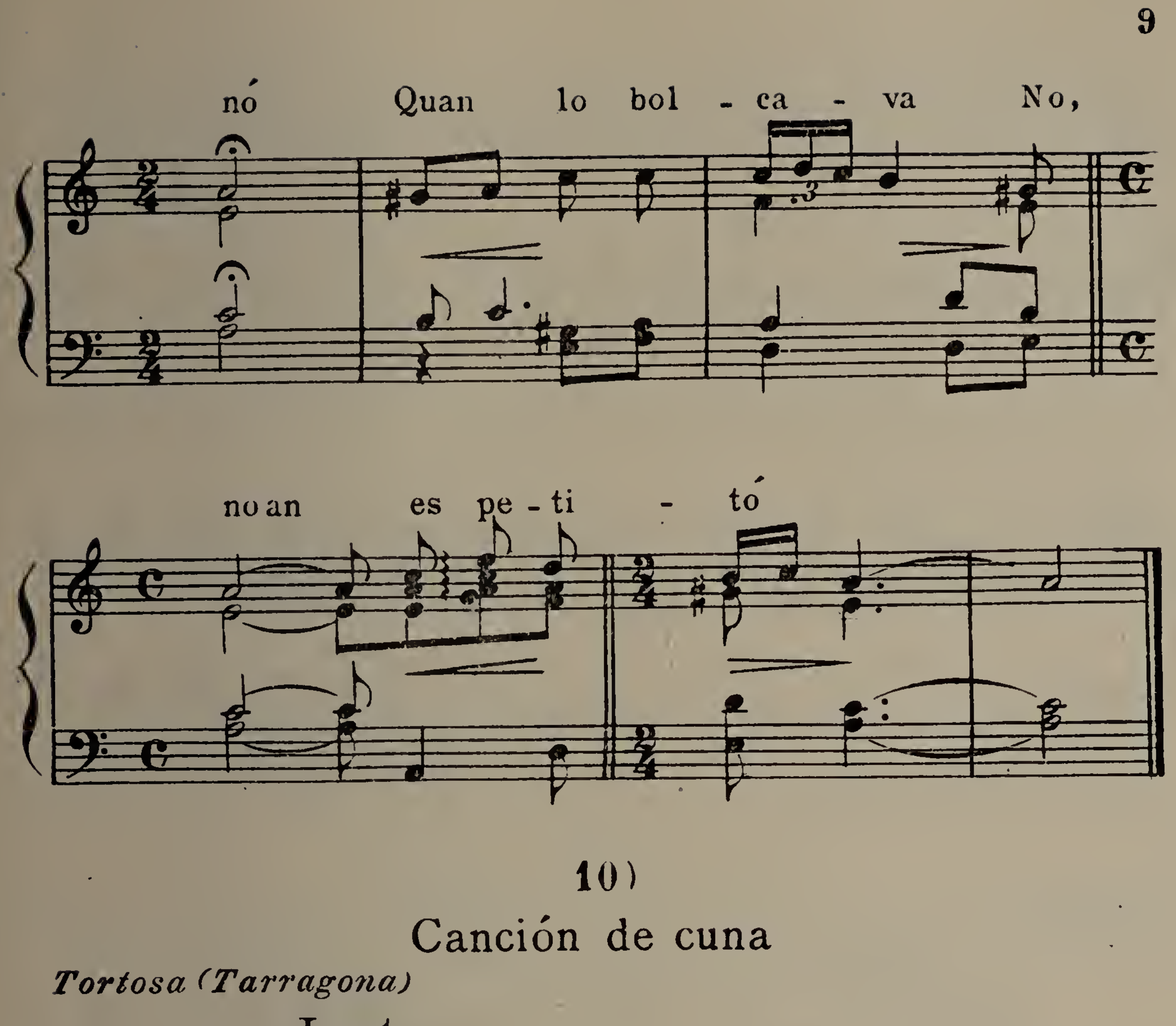
Badajoz (Estremadura)

'Duerme - te, ni - ñi - to mi - o,

Que tu ma - dre no está en ca - sa.


que se 'la lle - vó la Vir - gen____
De com - pa - ñe - ra a su .ca - sa____
8)
Vou veri vou
Recogida por
D. Antonio Noguera
Palma de Mallorca (Islas Baleares)
Largo
No - ni - nó, li diu sa ma - re, No ni -
nó an es pe - ti - tó No - ni - nó quan lo bol -


ca - va i tot e - ra no - ni - nó
Vou - ve - ri - vou Vou - ve - ri - va
Sa ri - e - ra cor - re S'ai - go no es mou
9)
Vou -veri - vou
Manacor (Islas Baleares)
Recogida por
D. Antonio Noguera
Lento
No - ni - nó, li diu sa ma - re
p
No - ni - nó an es seu fi - io, no - ni -
sfr. e rall.

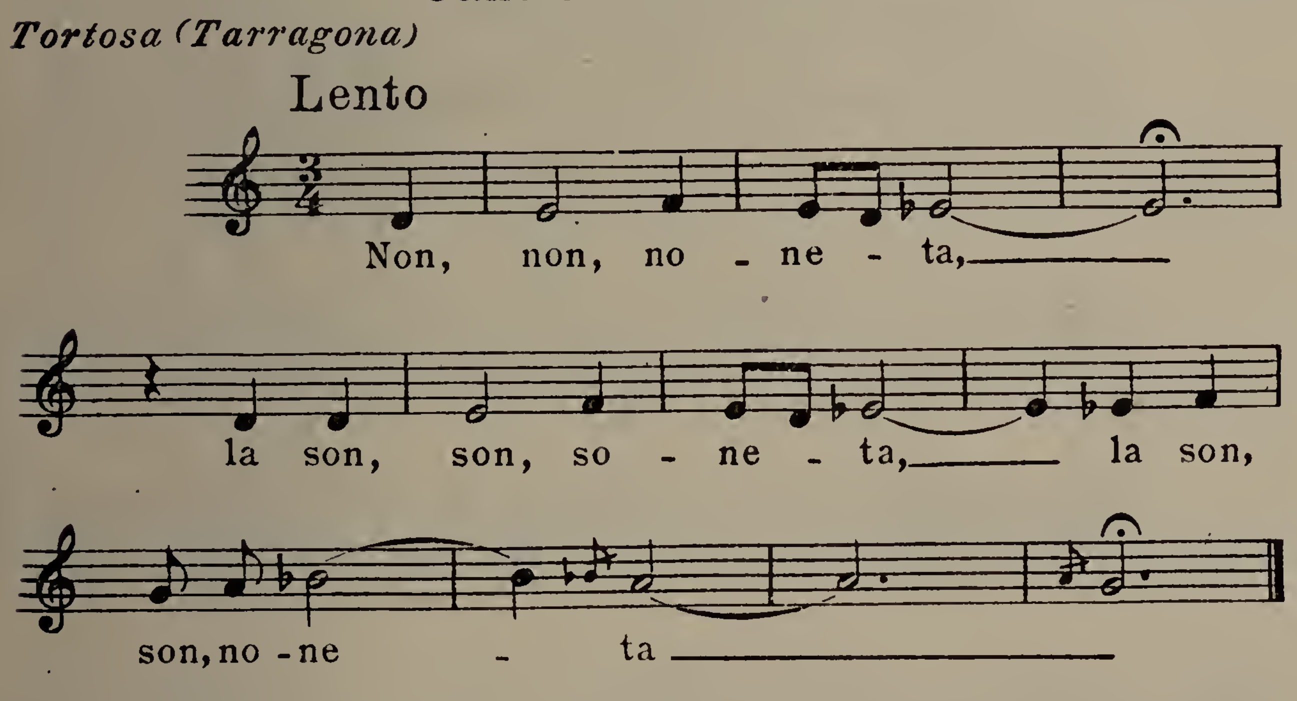


10)

Canción de cuna

Tortosa (Tarragona)

Lento
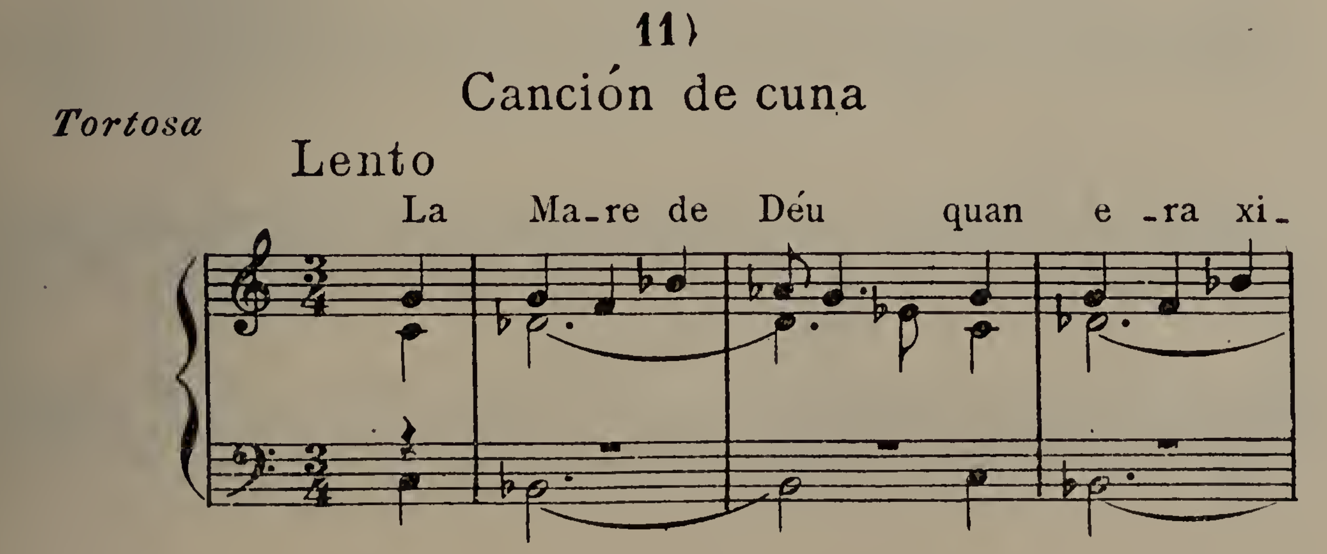


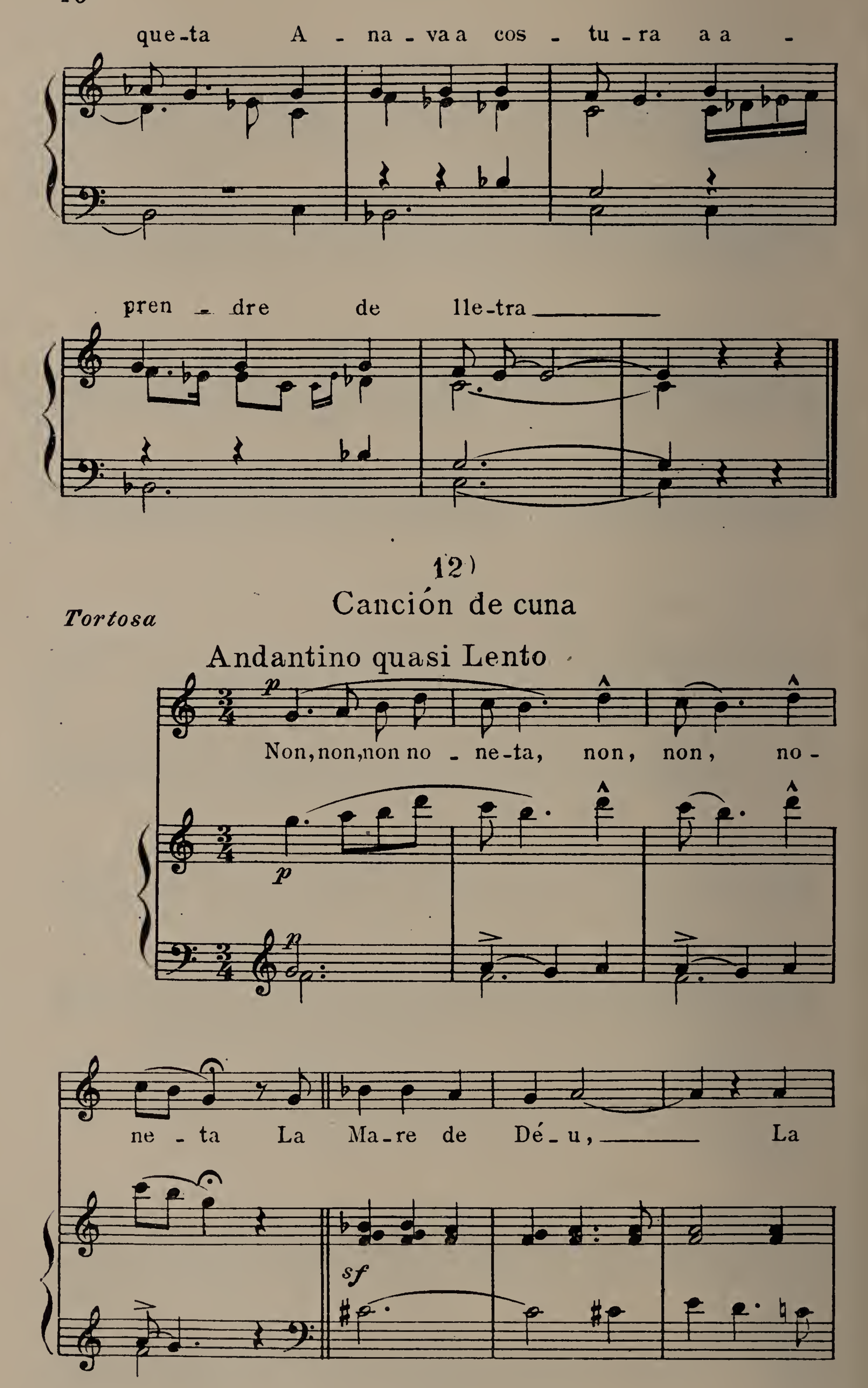
11)

Canción de cuna

Tortosa

Lento




que-ta A - na - va a cos - tu - ra a a -
pren - dre de lle-tra
12)
Canción de cuna
Tortosa
Andantino quasi Lento
Non, non, non no - ne-ta, non, non, no -
ne - ta La Ma-re de Dé - u, La



Ma - re de Déu an - t'a - neu tan a -

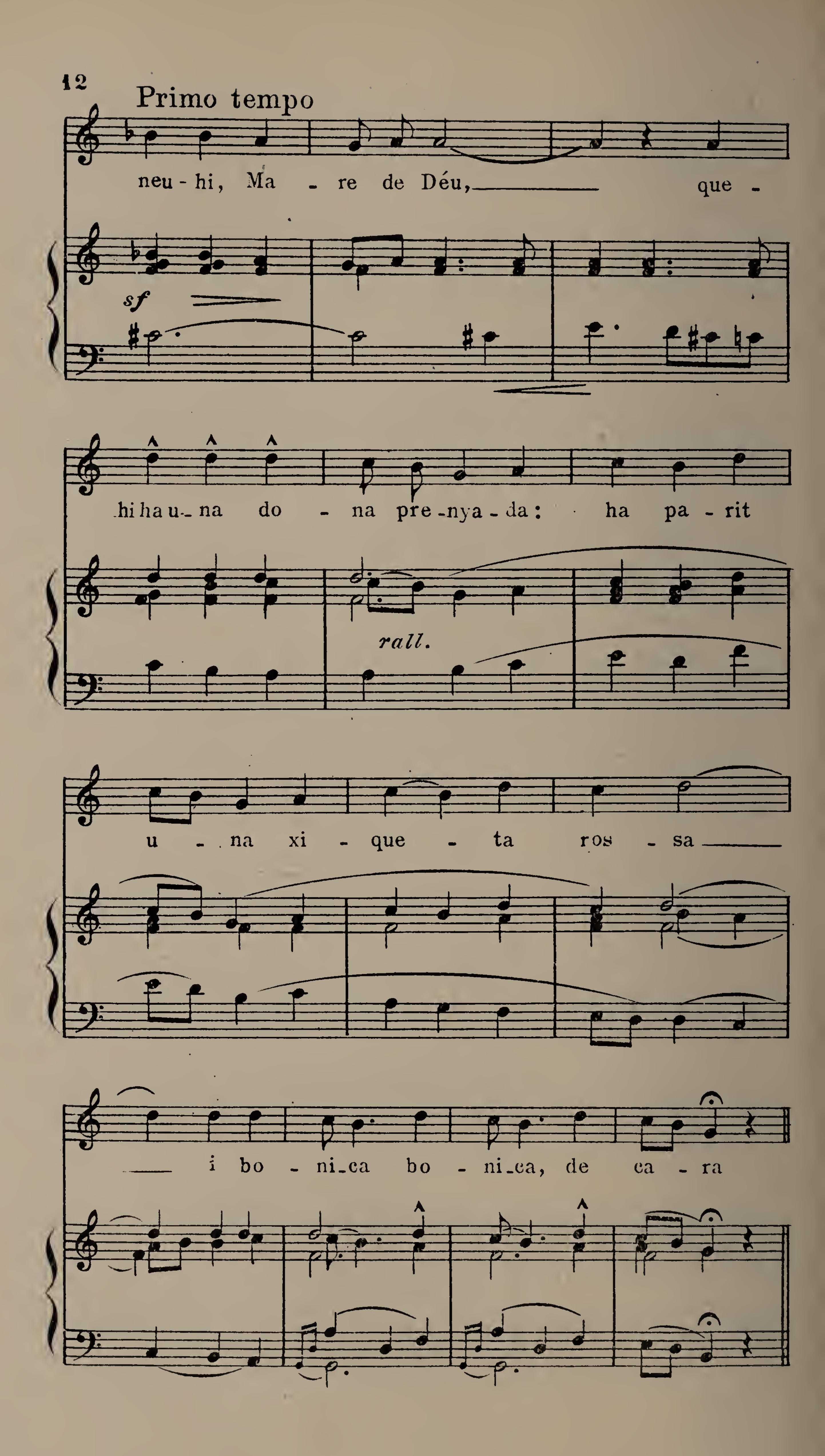
rall.

via-da A - llí baix aun hor - tet

A - llí dalt en u - na

Poco meno.

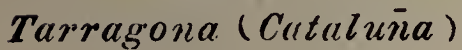
ca - sa, Non, non, non, no - ne - ta A
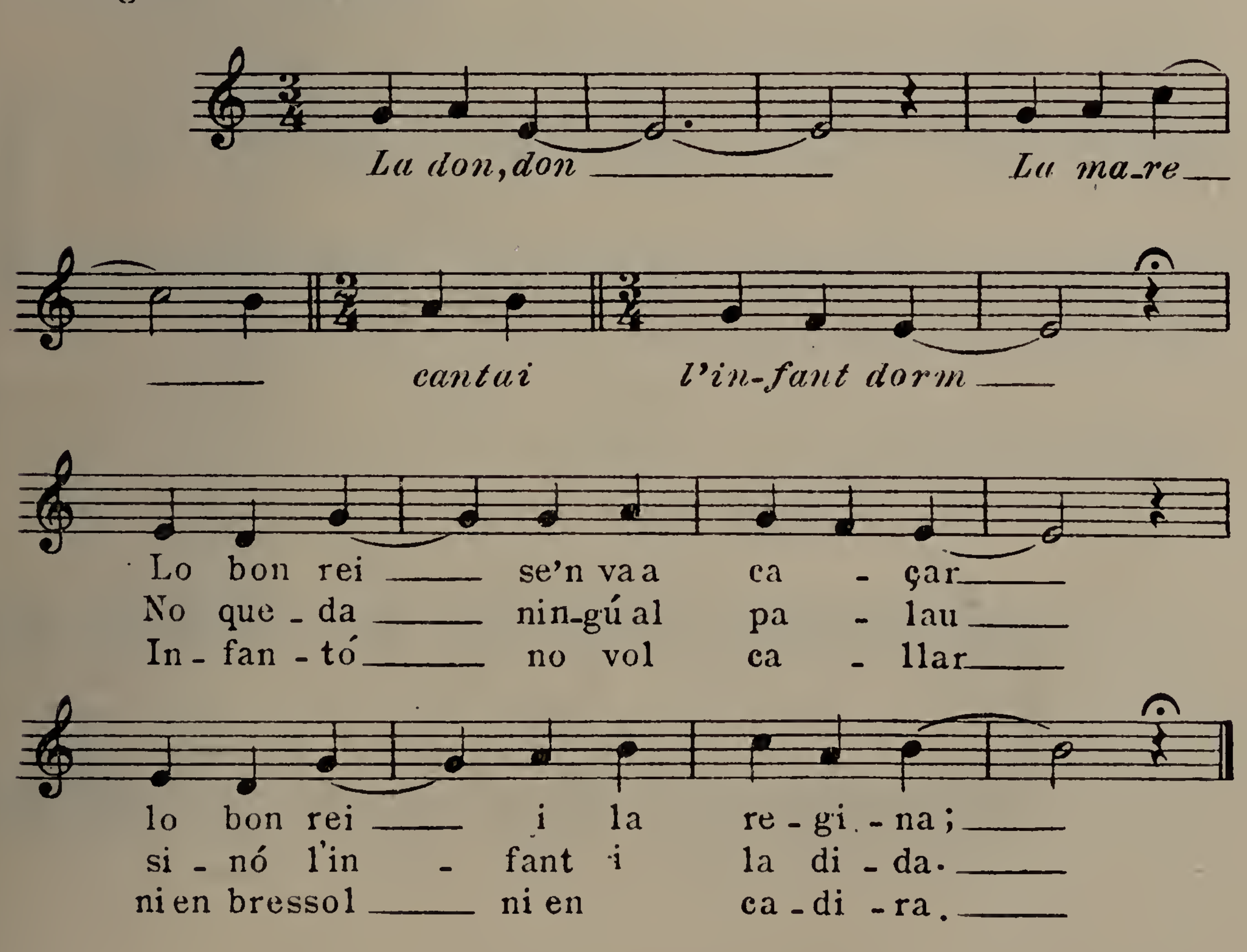

Primo tempo
neu - hi, Ma - re de Déu, que -
sf
hi ha u - na do - na pre - nya - da: ha pa - rit
rall.
u - na xi - que - ta ros - sa
i bo - ni - ca bo - ni - ca, de ca - ra

Poco meno

Non, non, non no - ne - ta, non, non, no - ne - ta.

13)
Canción de cuna

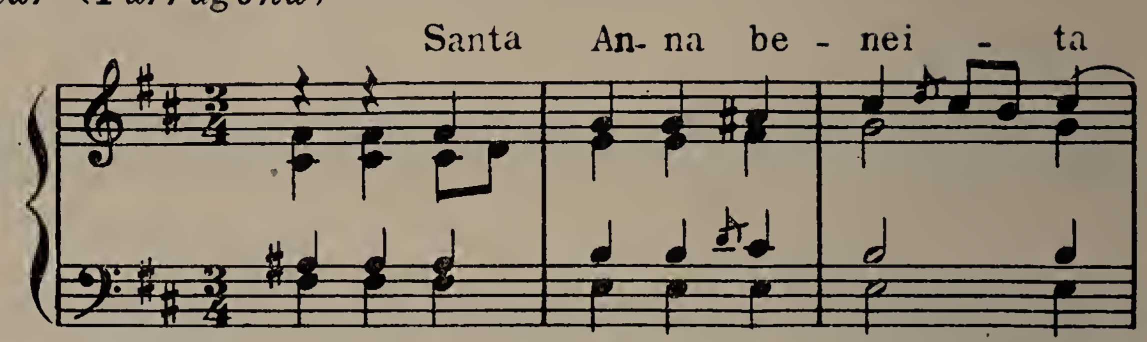


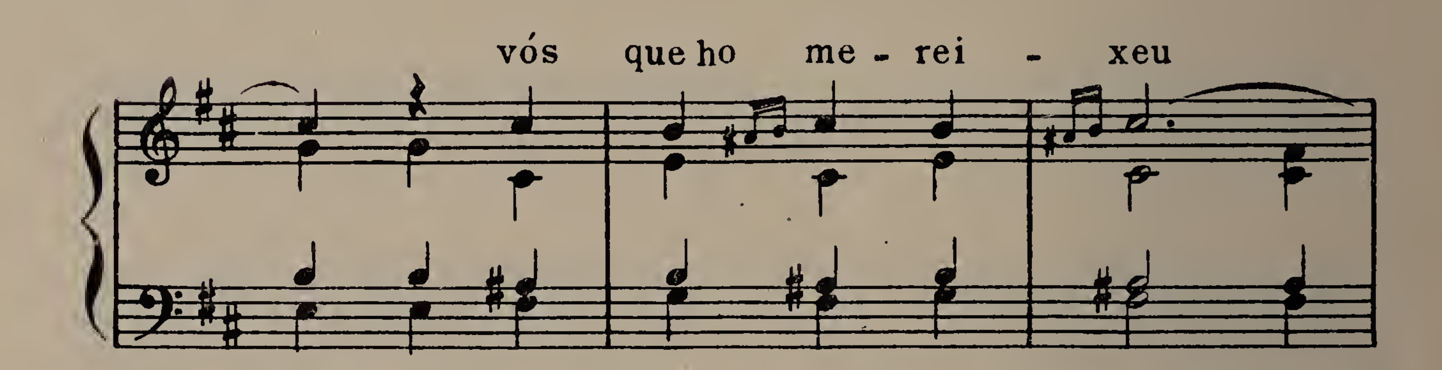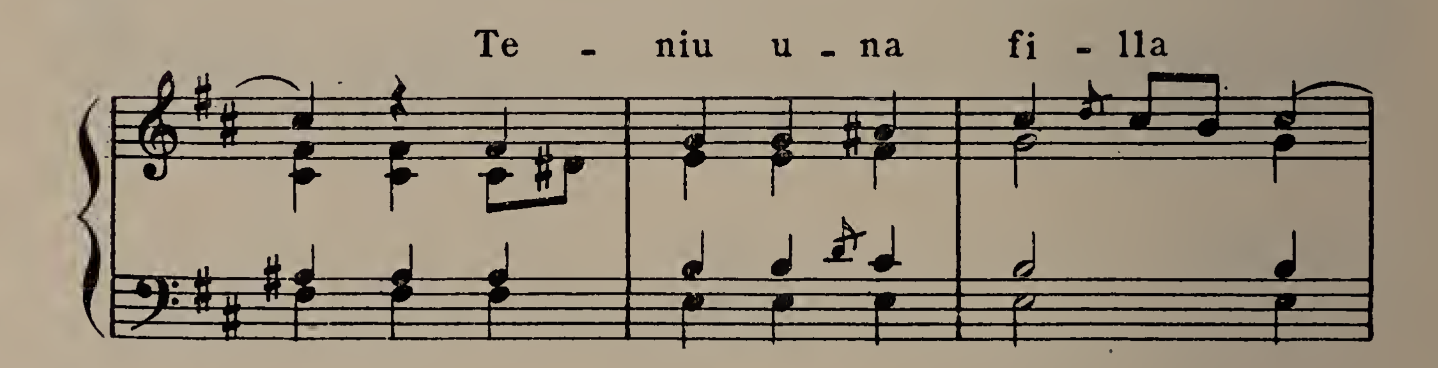


14)
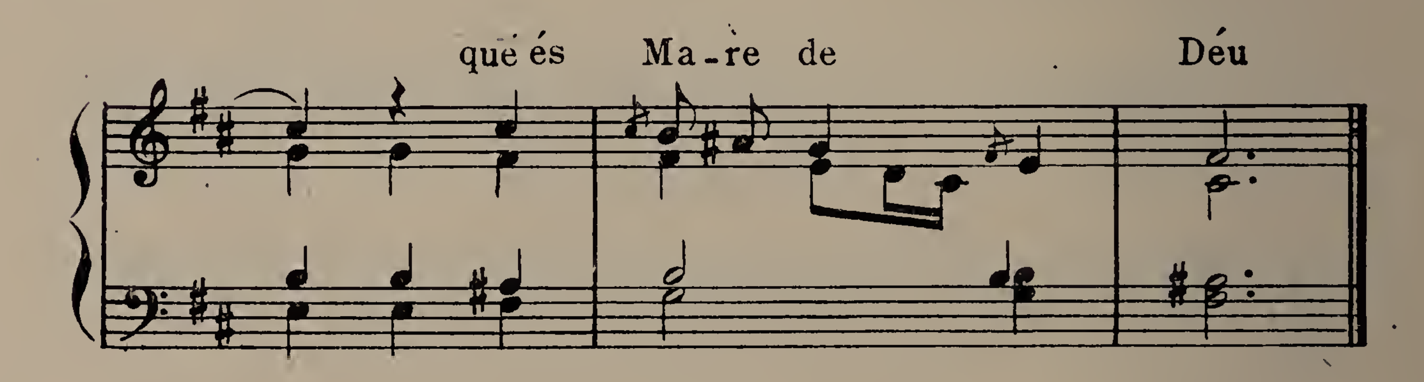
Canción de cuna

Alcanar (Tarragona)







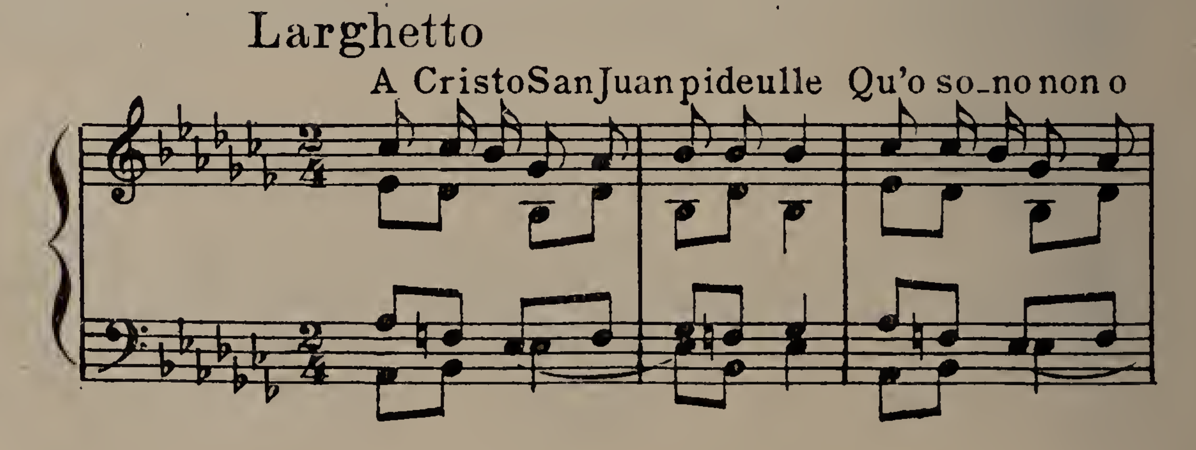


15)

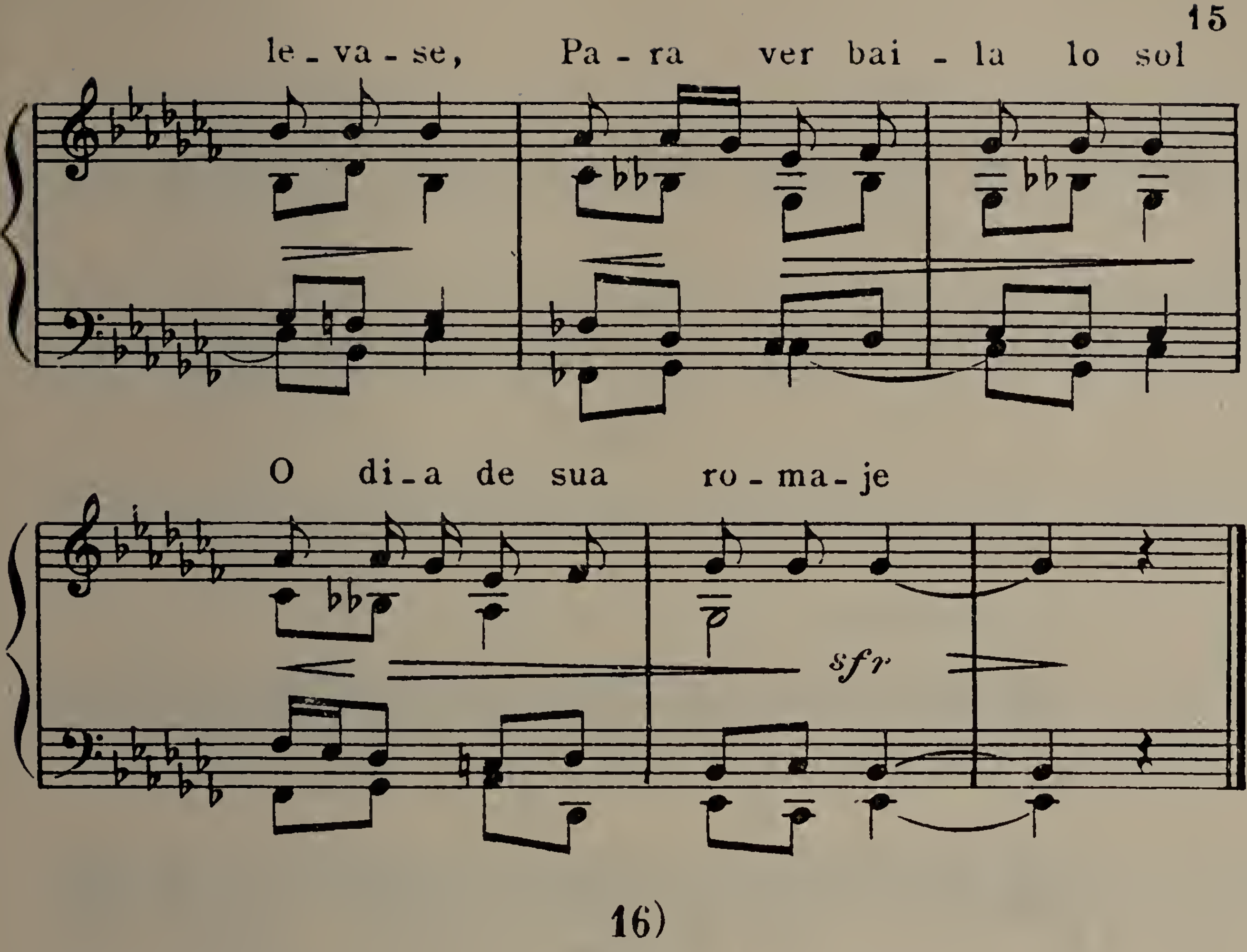
Arrolo

Santiago (Galicia)

Larghetto
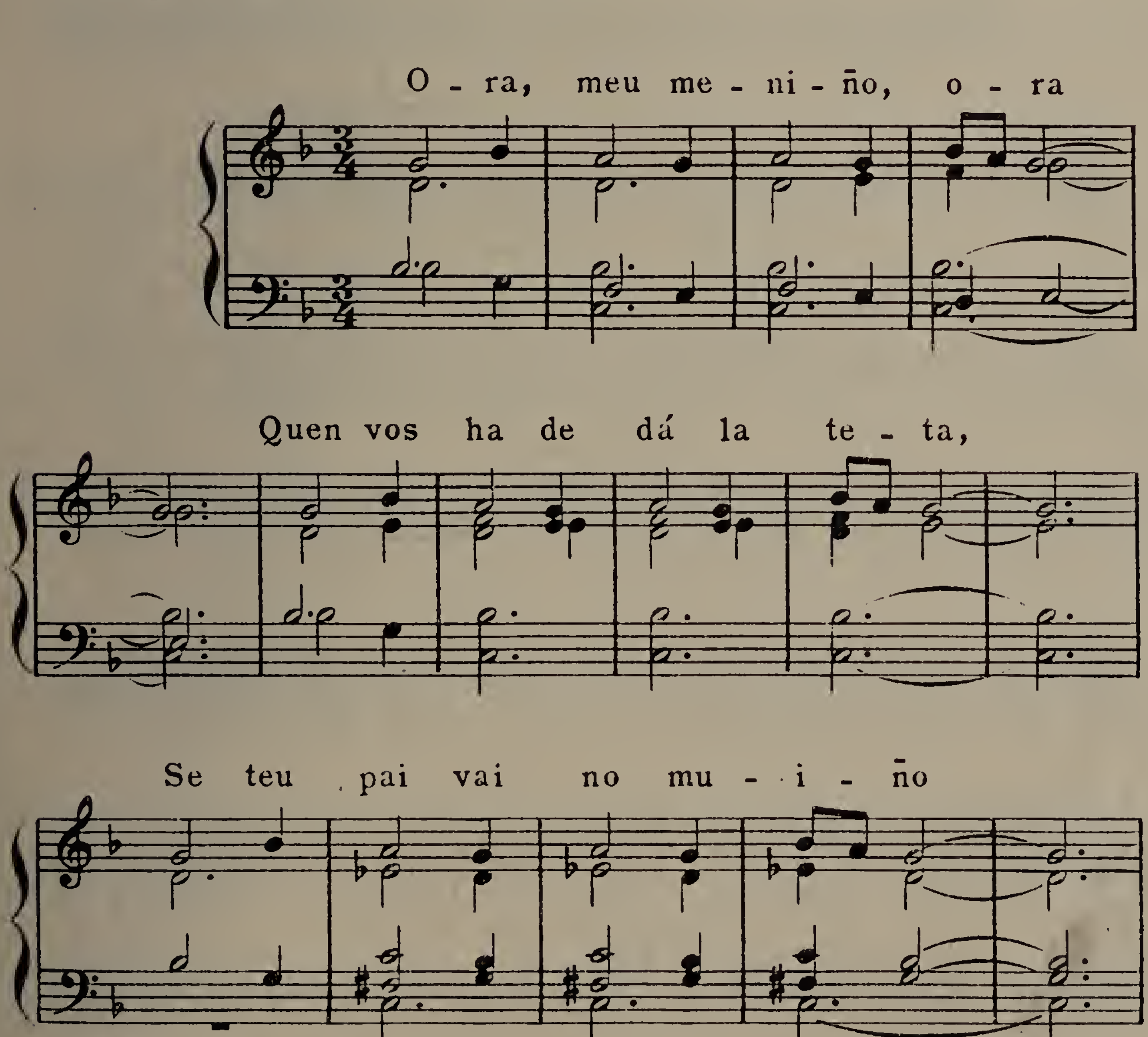


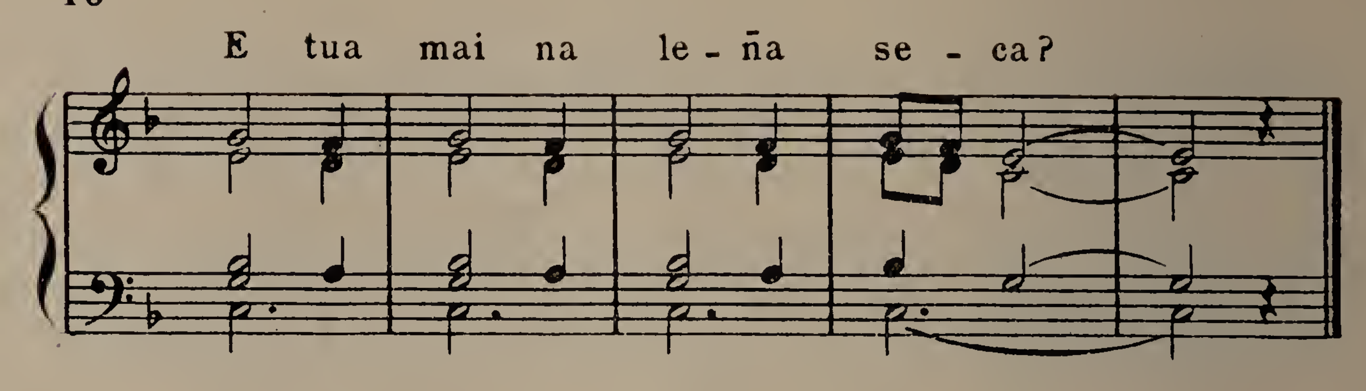




16)
Berce

Santiago (Galicia)





17)
Canción de cuna

Zarauz (Guipúzcoa)

Lento

Aur ga - i - su - a lo e - ta lo,

p

Lo_gi - ro on bat da - go! —— Zuk o -

pp

cresc.

raiñ e _ ta nik ge - ro —— Bi _ ok e _ giñ_go

de - - gu lo ——— Lo

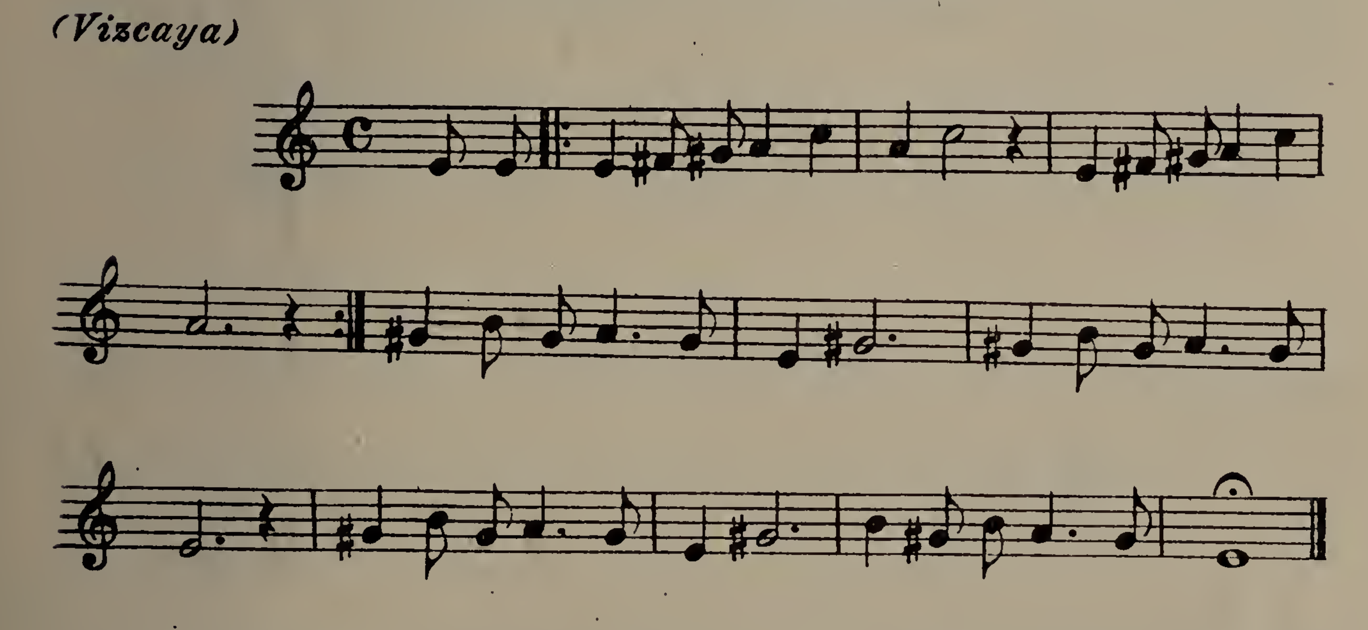
dim

lo! lo! lo! ——— lo! lo ———

17bis)

Variante de la anterior

(Vizcaya)

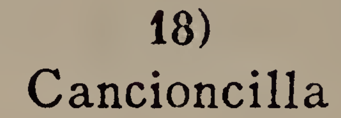


No hay ejemplos en las Secciones II y III.



SECCIÓN IV.

Tonadas de corro o de vueltas en rueda

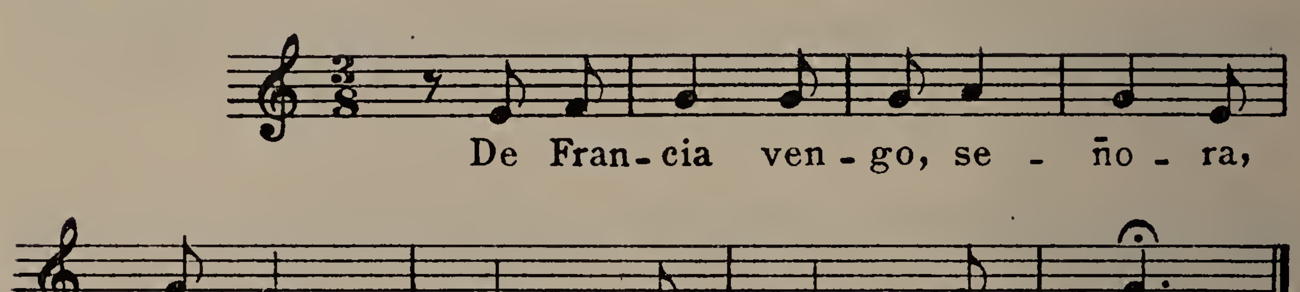


18)

Cancioncilla



Andalucia

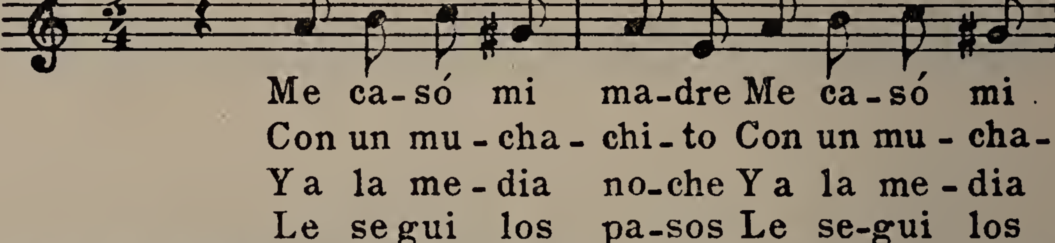


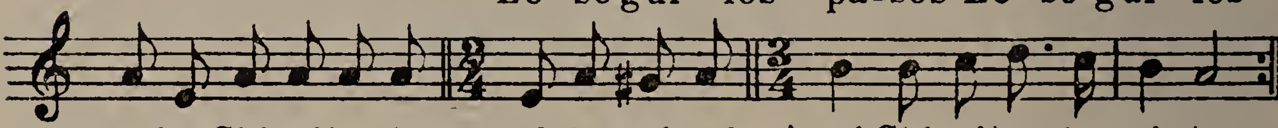
19)

Cancioncilla



Chelva (Valencia)

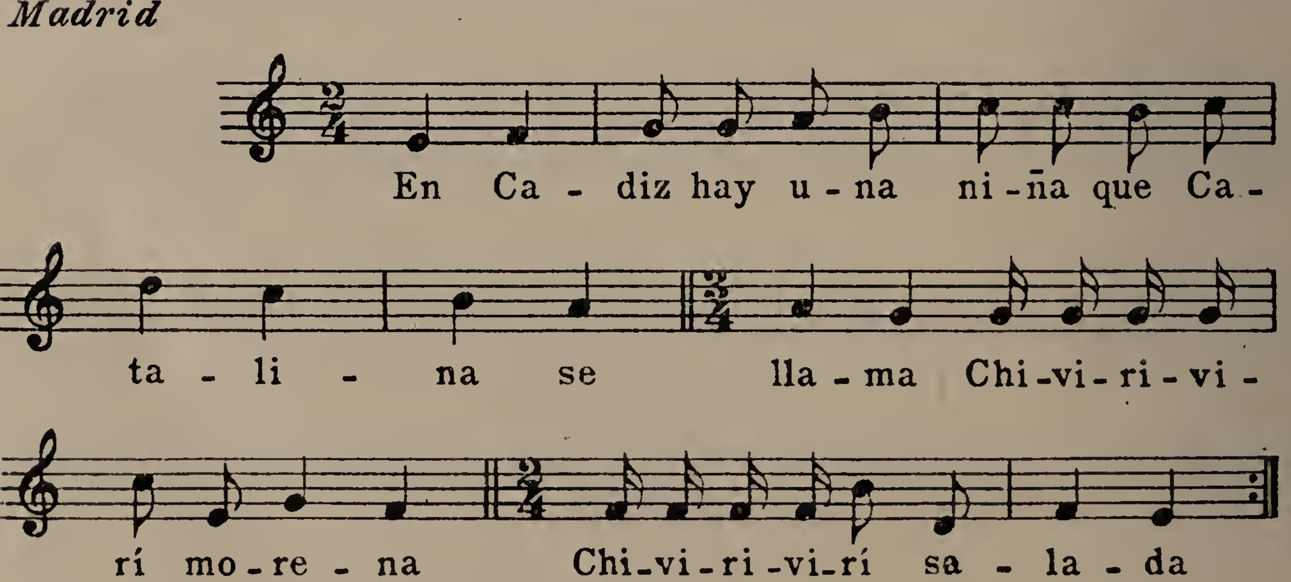




20)

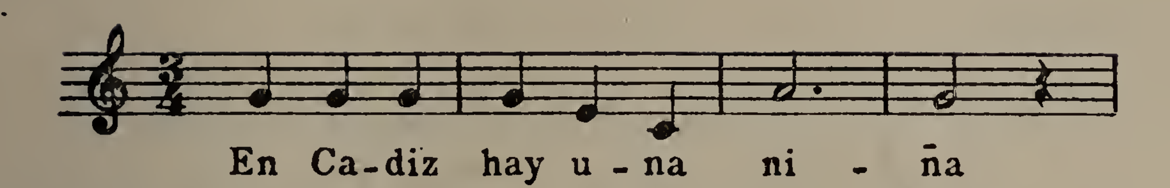
Cancioncilla

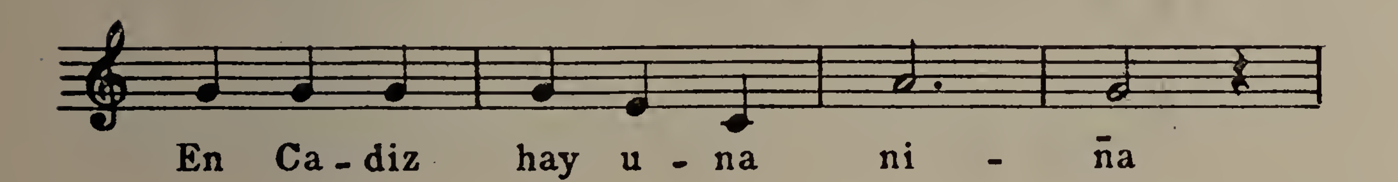
Madrid

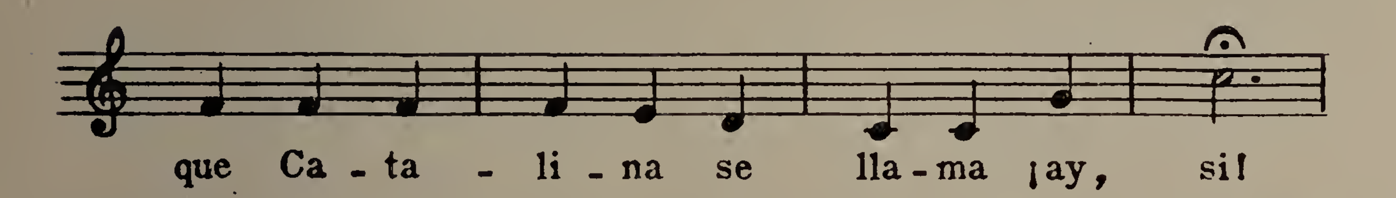


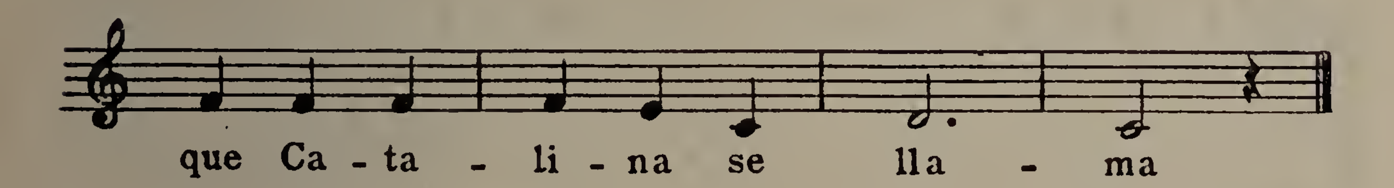
21)
Cancioncilla

Madrid



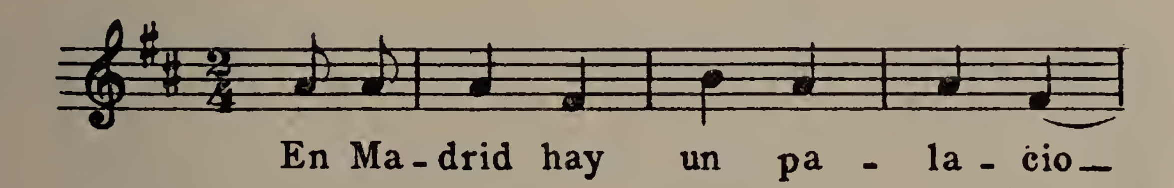


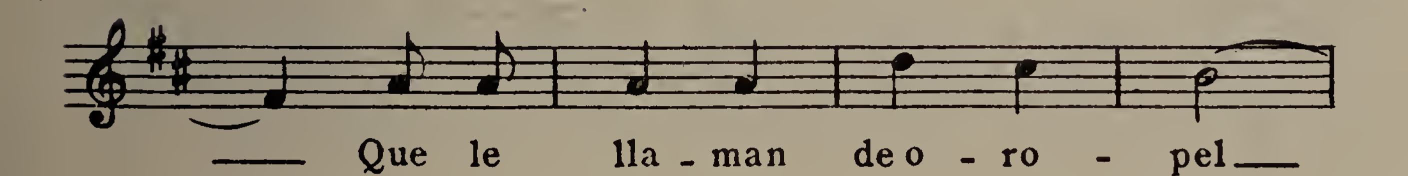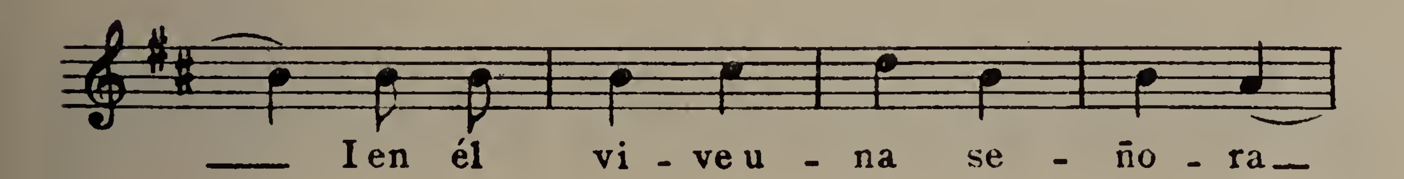




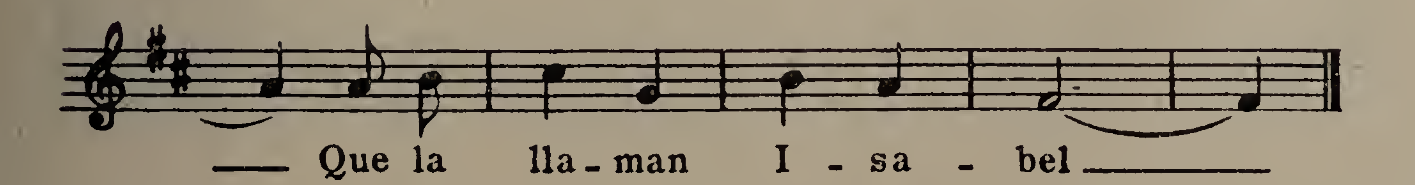
22)
Cancioncilla

Madrid
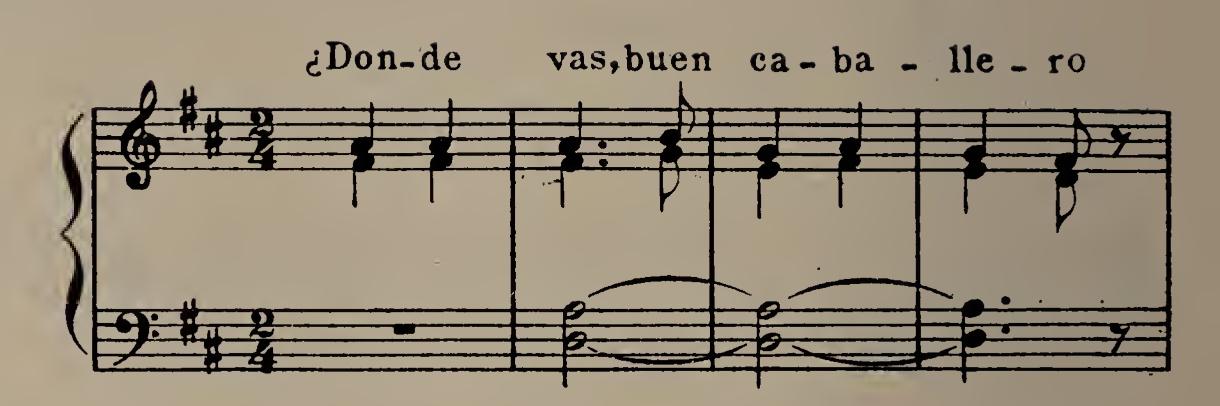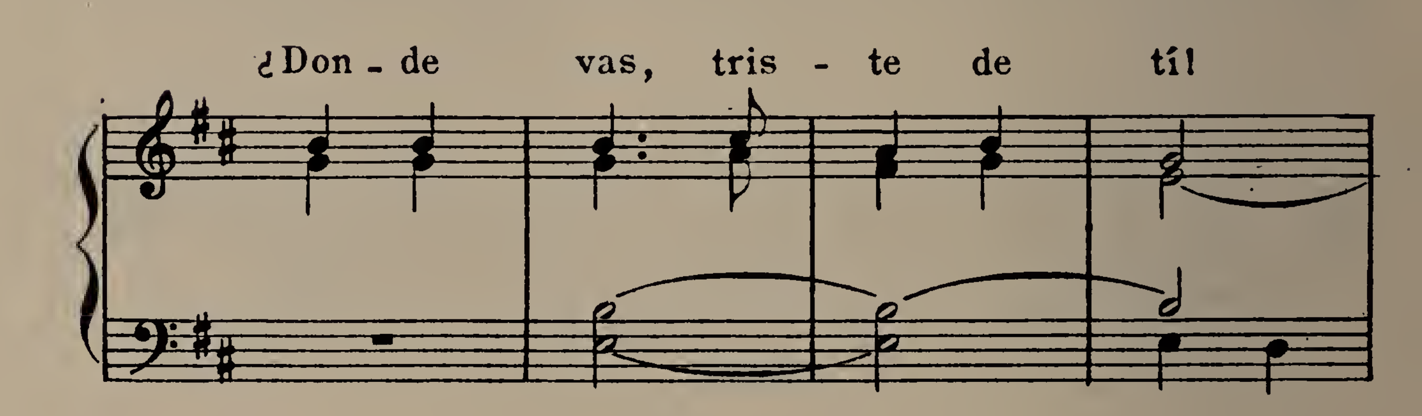






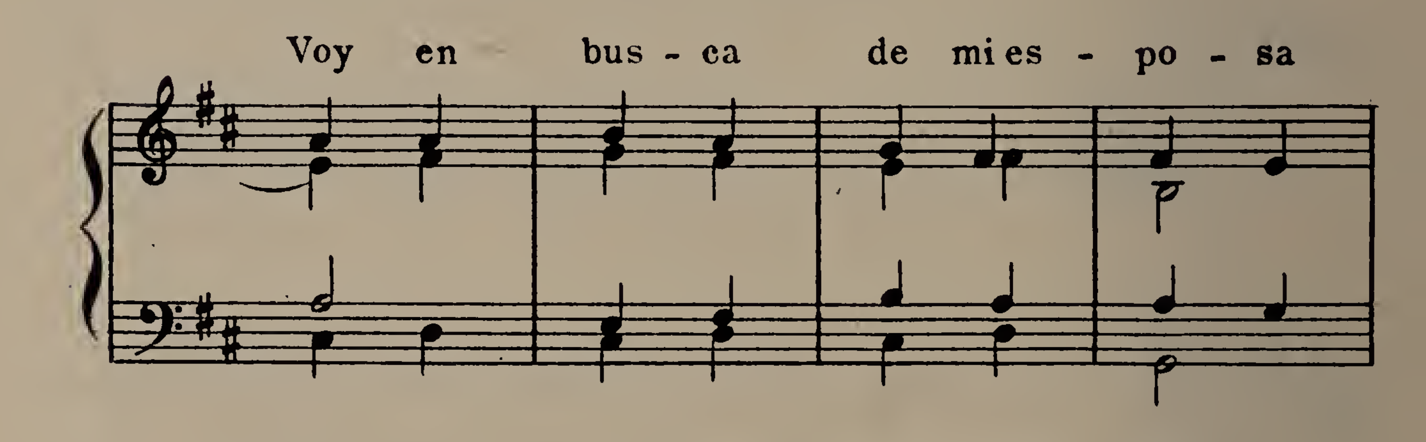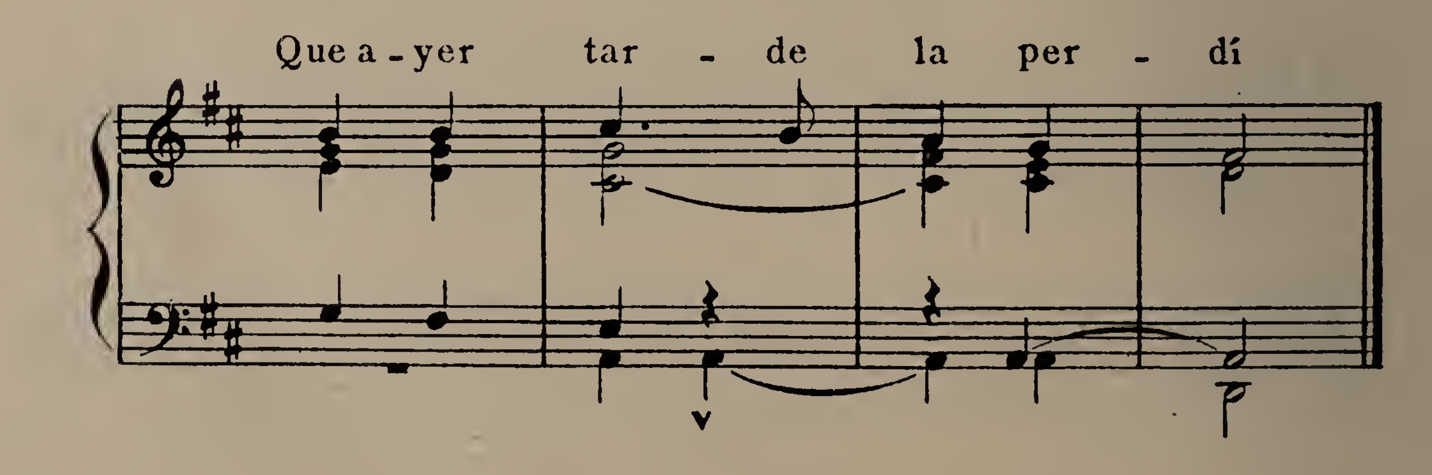


23)

Madrid


¿Don-de vas, buen ca - ba - lle - ro


¿Don - de vas, tris - te de tí!


Voy en bus - ca de mi es - po - sa

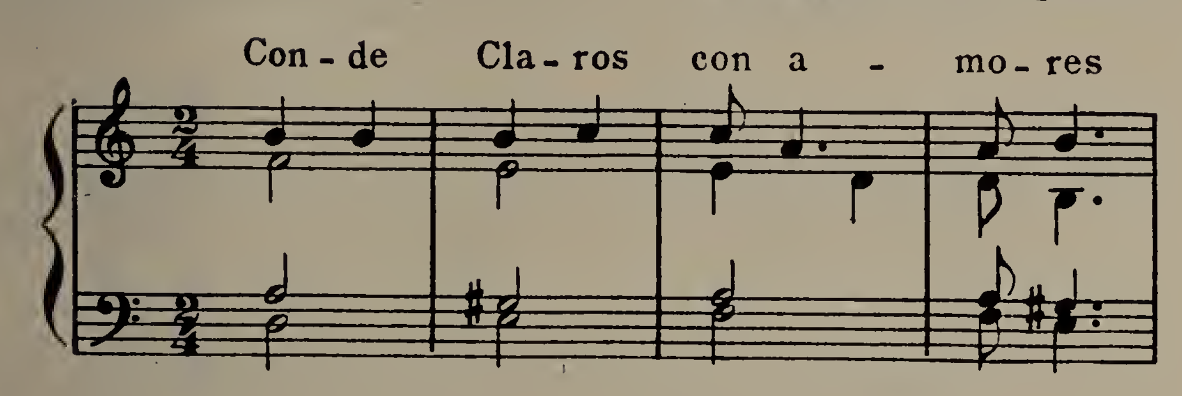

Que a - yer tar - de la per - dí
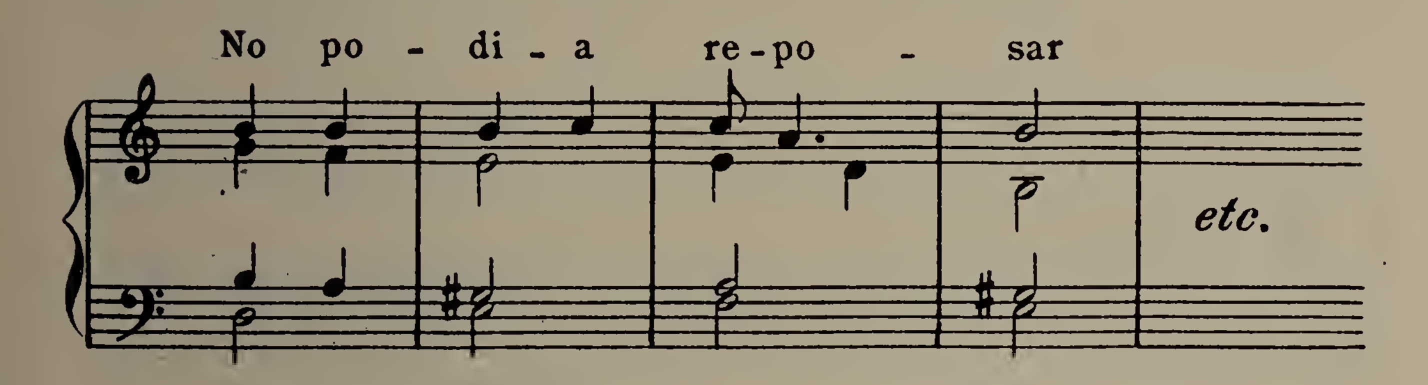
SECCIÓN V

Tonadas de romances, A) Religiosos

24)
Romance viejo
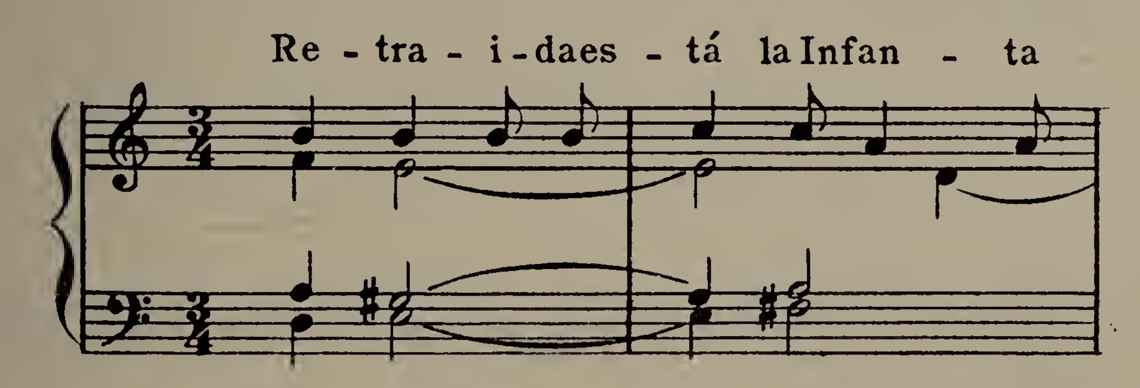
Salinas
(De Musica libri septem)
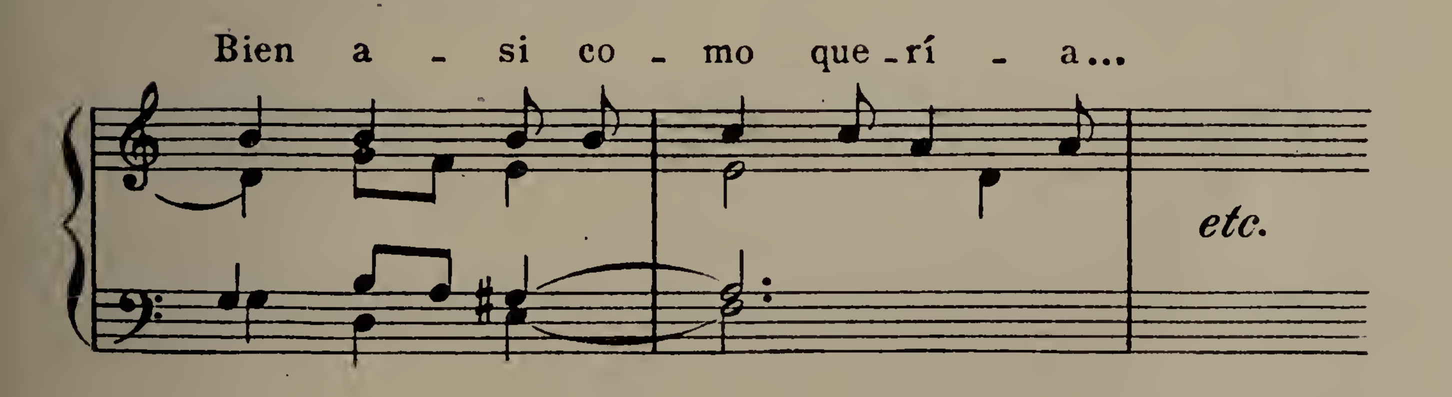




25)
Romance viejo

Salinas
(De Musica libri septem)



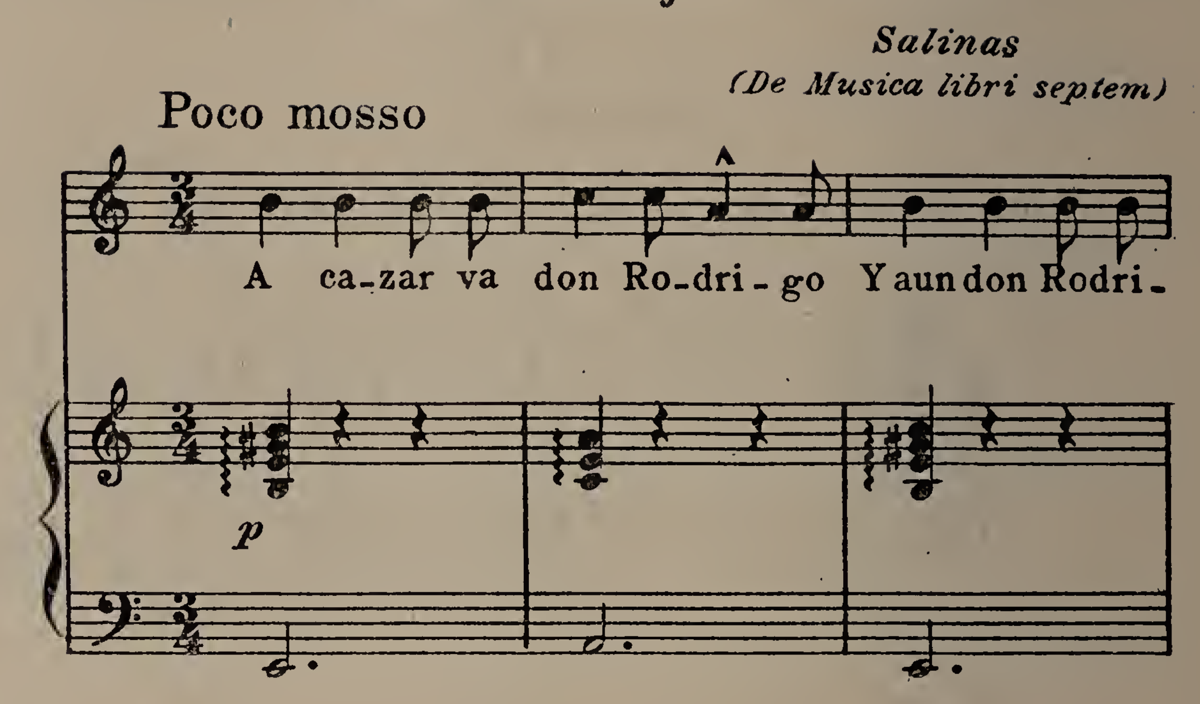


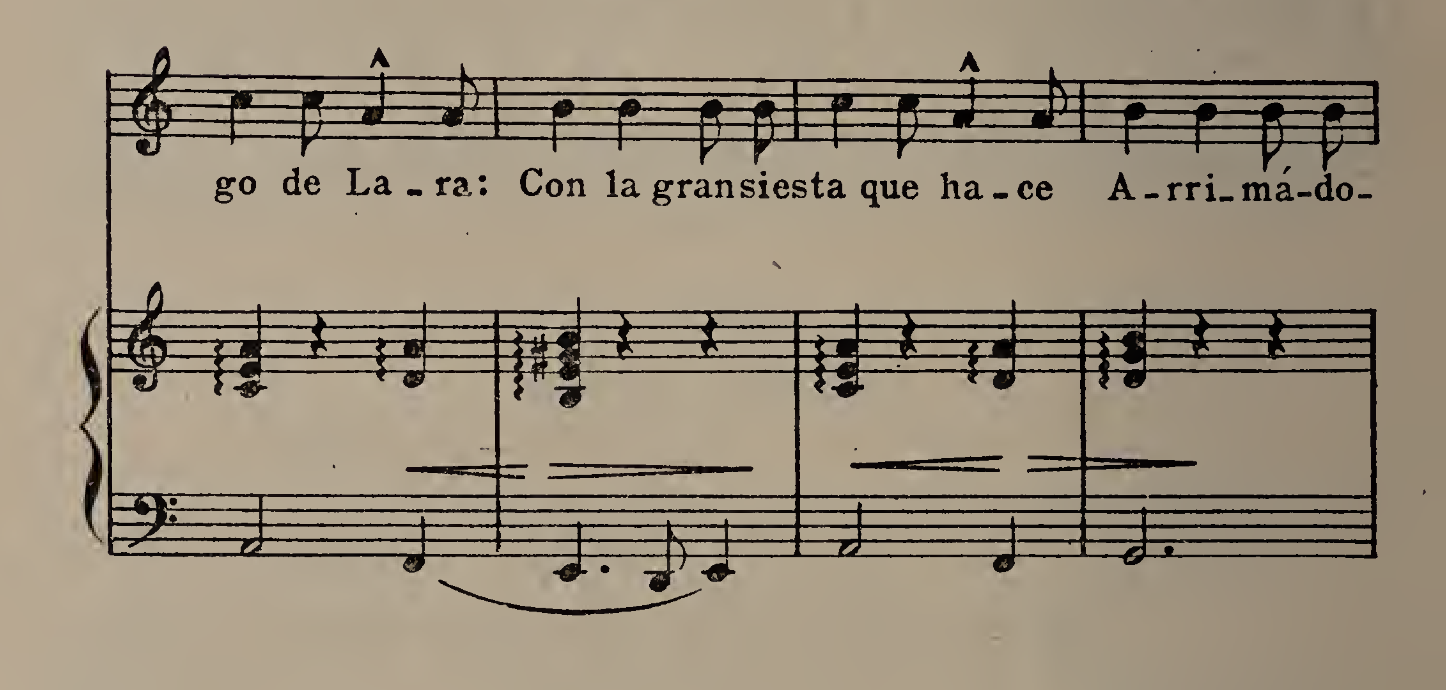
26)

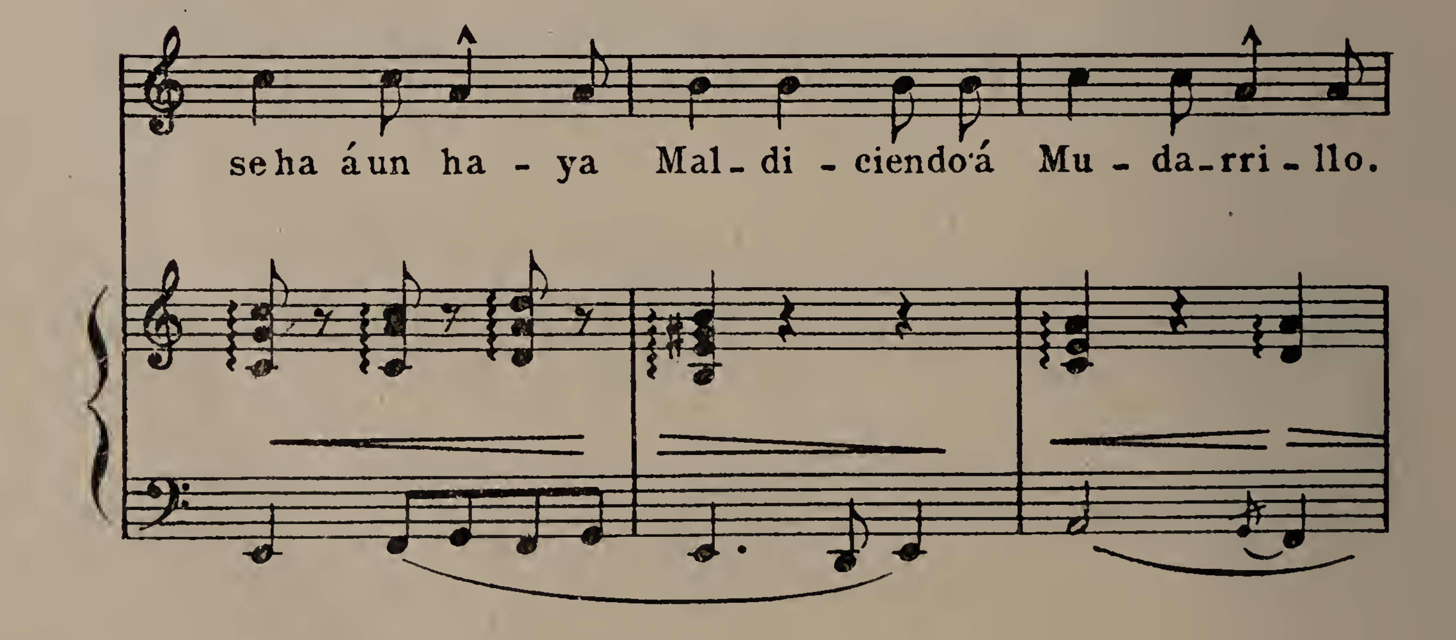
Romance viejo

Salinas
(De Musica libri septem)

Poco mosso







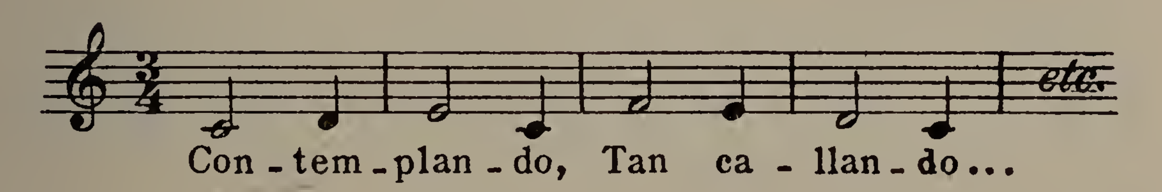
Hi - jo de la re - ne - ga - da Que si á las ma-

nos le hubie - se Que le sa-ca - ri - a el al - ma...

dim.
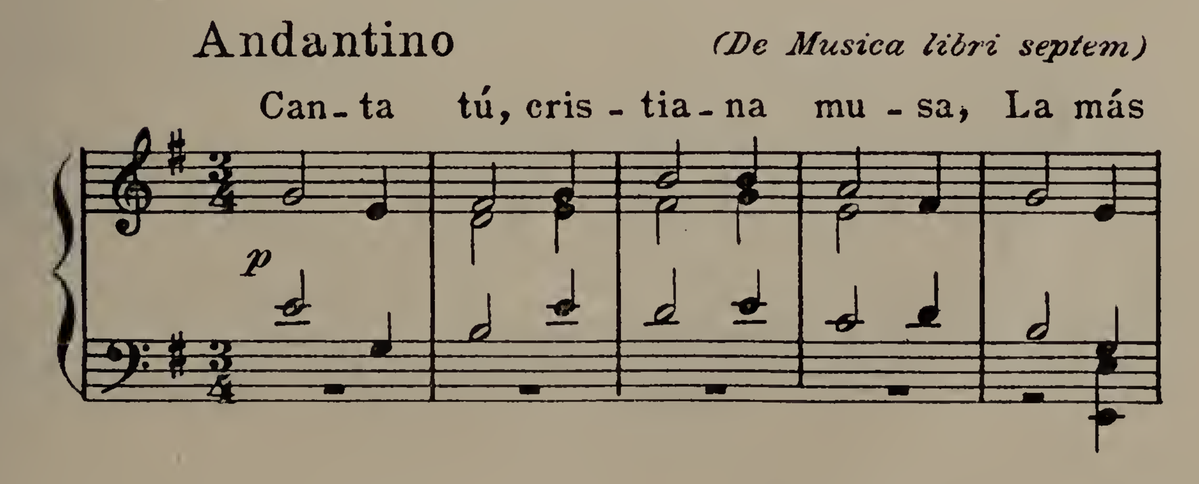
27)
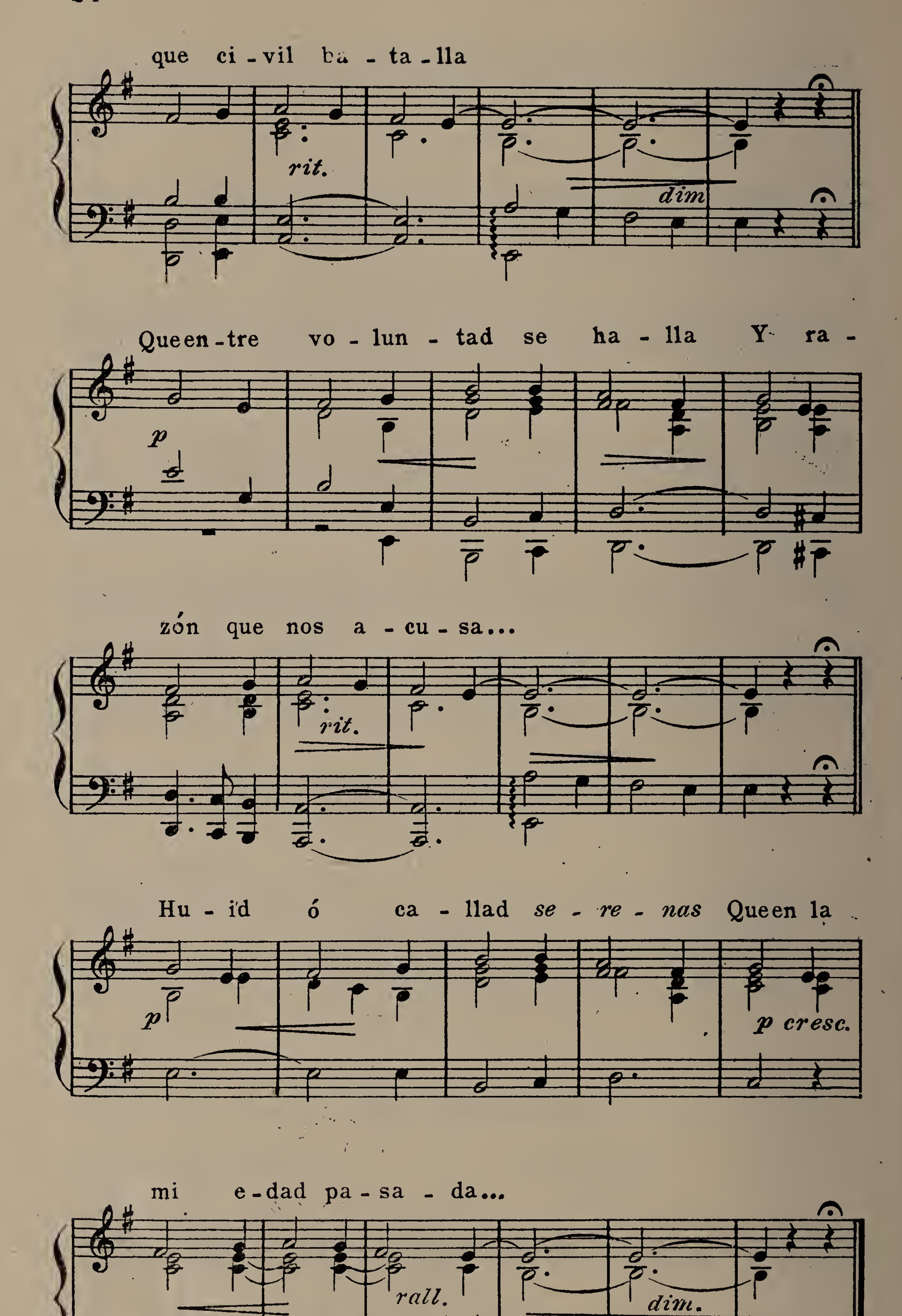
Salinas
(De Musica libri septem)



28)
Romance viejo

Andantino *(De Musica libri septem)*




que ci - vil ba - ta - lla
rit.
dim
Que en - tre vo - lun - tad se ha - lla Y ra -
p
zón que nos a - cu - sa...
rit.
Hu - i'd ó ca - llad se - re - nas Que en la
p
p cresc.
mi e - dad pa - sa - da...
rall.
dim.

29)

Sant Ramon de Penyafort

La Bisbal (Gerona)

Larghetto

La Ma-re de Déu un ro-ser plan-ta-va, D'a-quell sant ro-ser n'ha na-da u-na plan-ta, n'ha na-da u-na plan-ta...
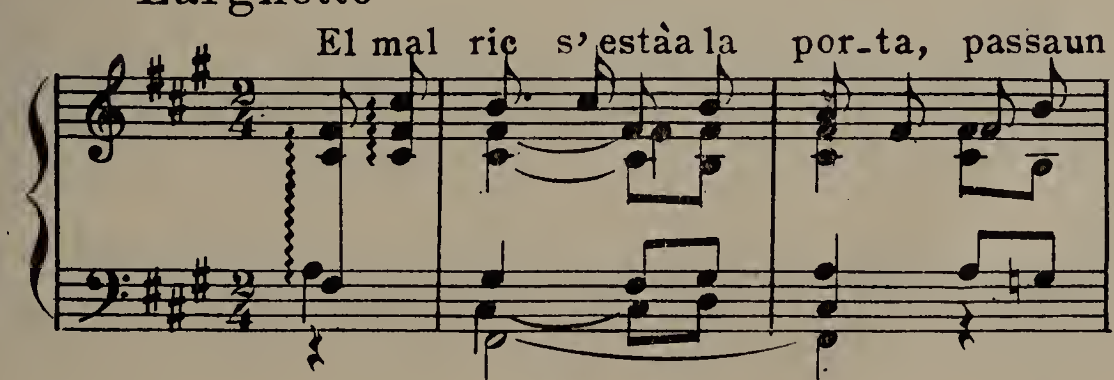
p — *rall:* — *D. C.*
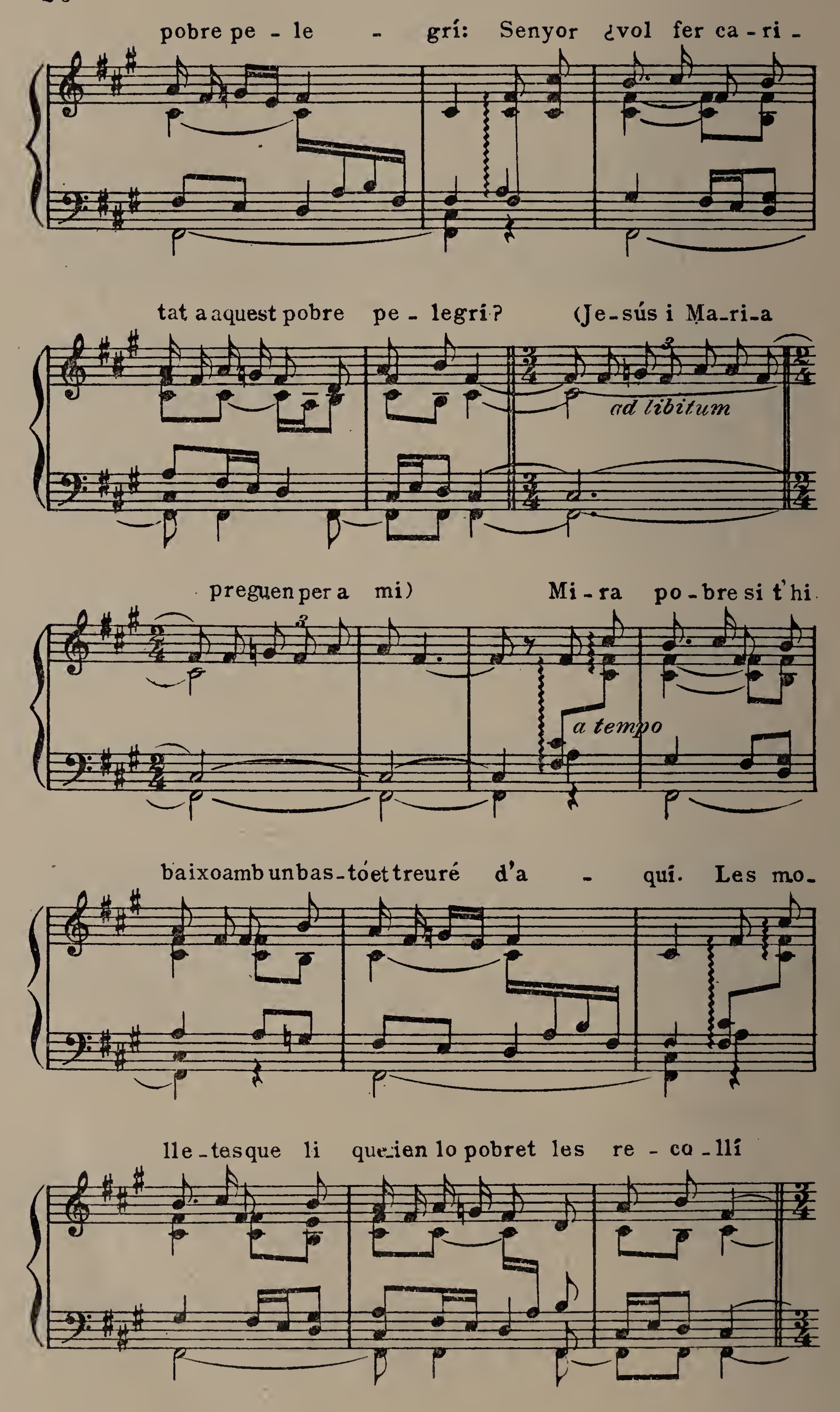
30)
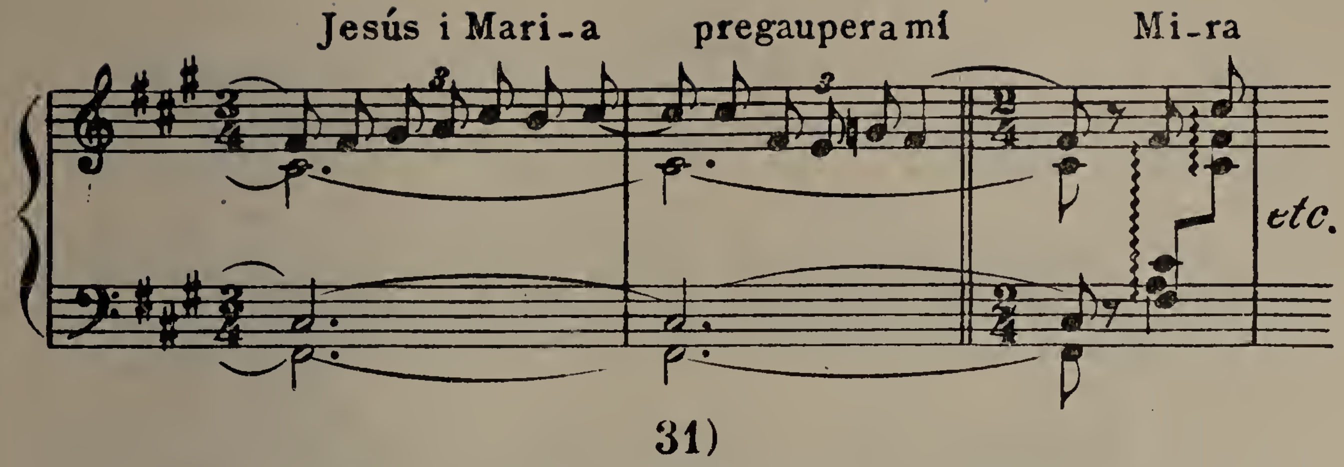
El mal rico

Tarragona

Larghetto



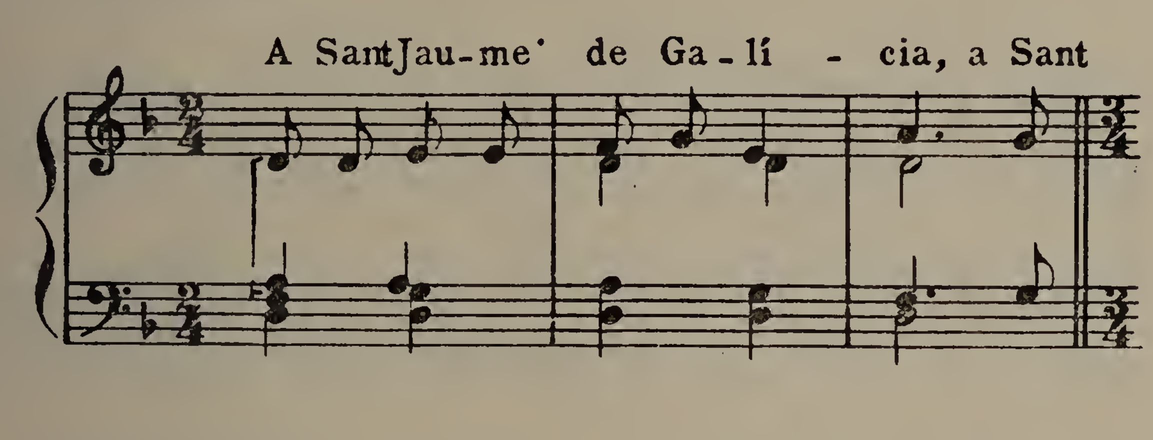

pobre pe - le - grí: Senyor ¿vol fer ca - ri -
tat a aquest pobre pe - legri? (Je-sús i Ma-ri-a
ad libitum
preguen per a mi) Mi - ra po - bre si t'hi
a tempo
baixoamb un bas-tóet treuré d'a - quí. Les mo-
lle-tesque li queien lo pobret les re - co - llí

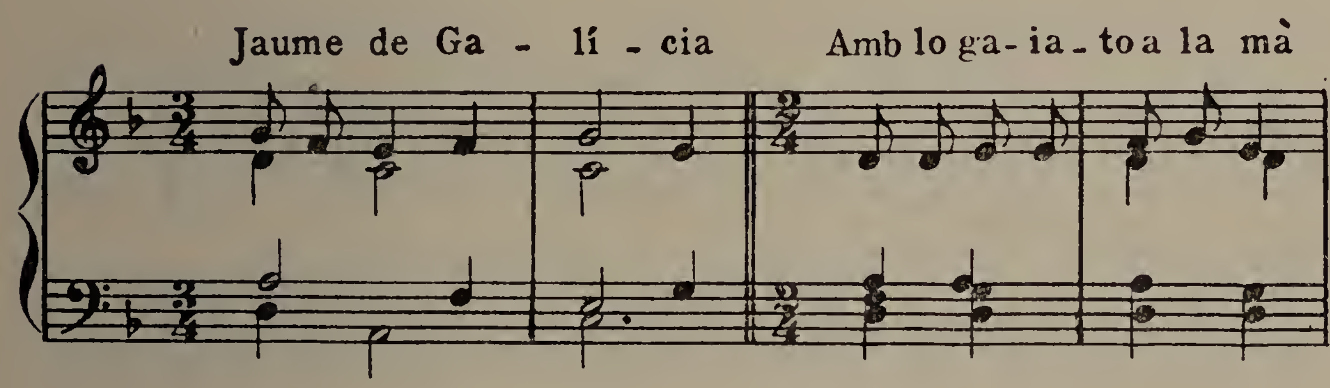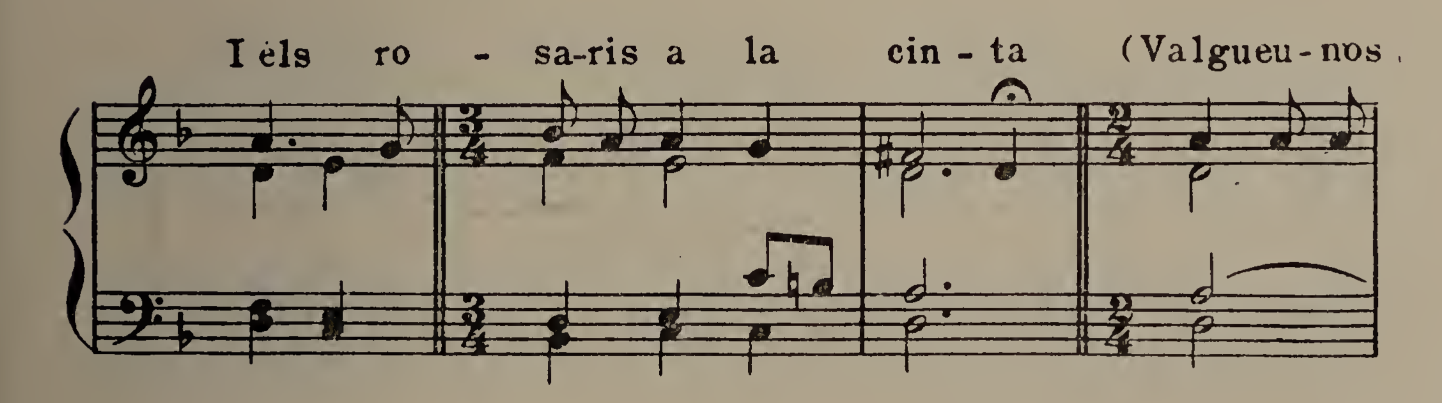


31)
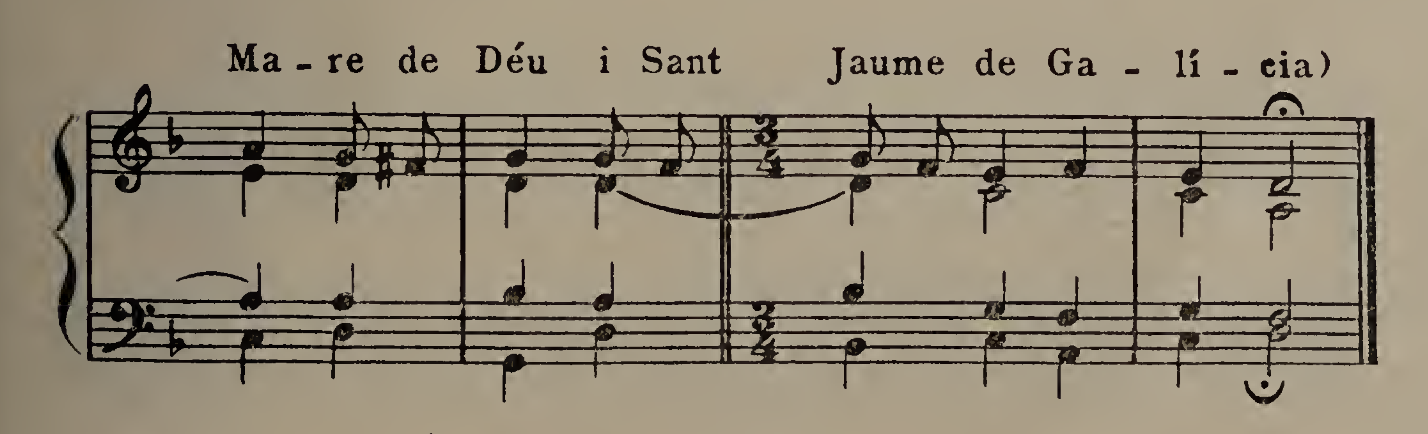
El romero acusado de robo

La Selva (Tarragona)
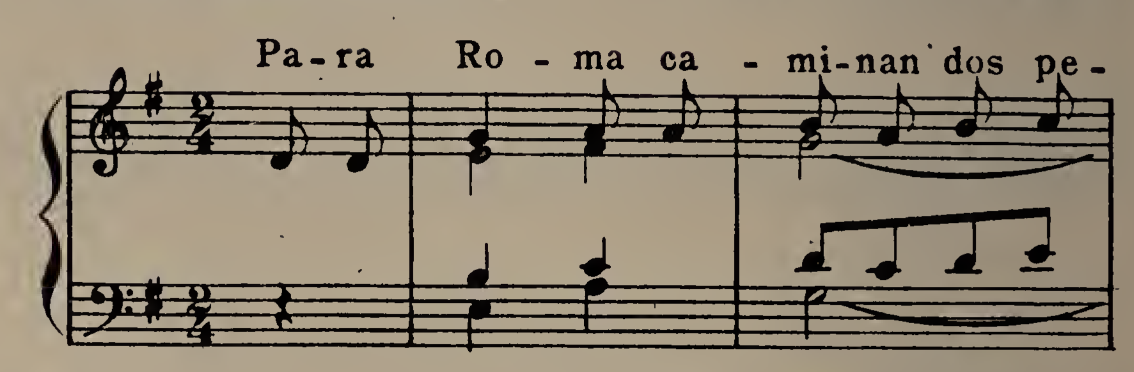








32)
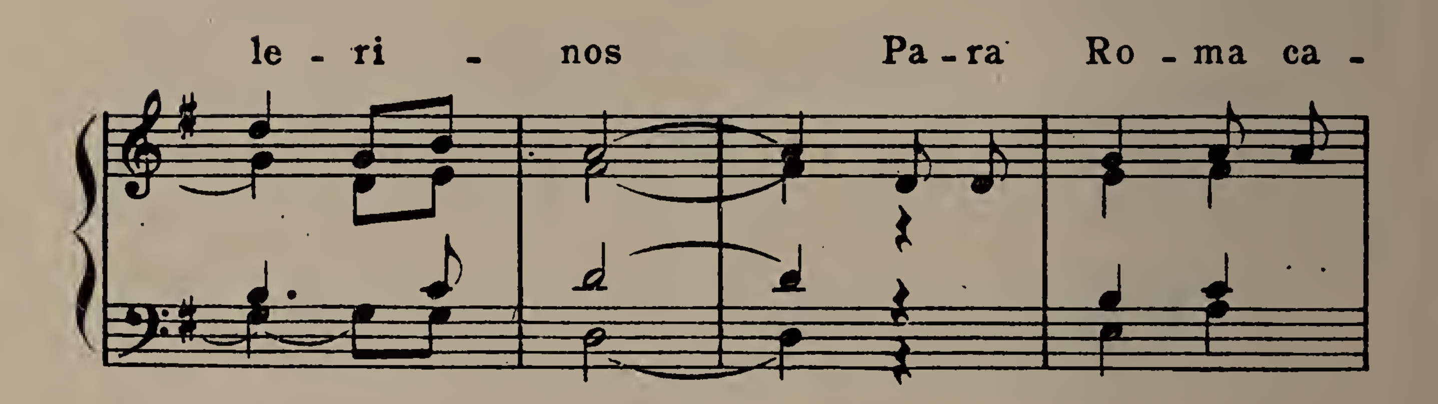
Romance
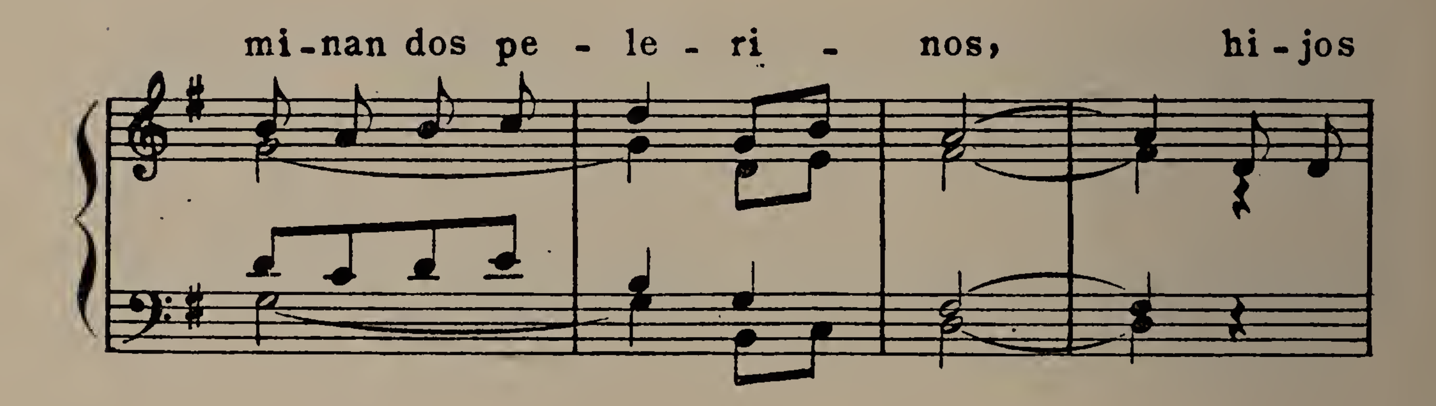
León
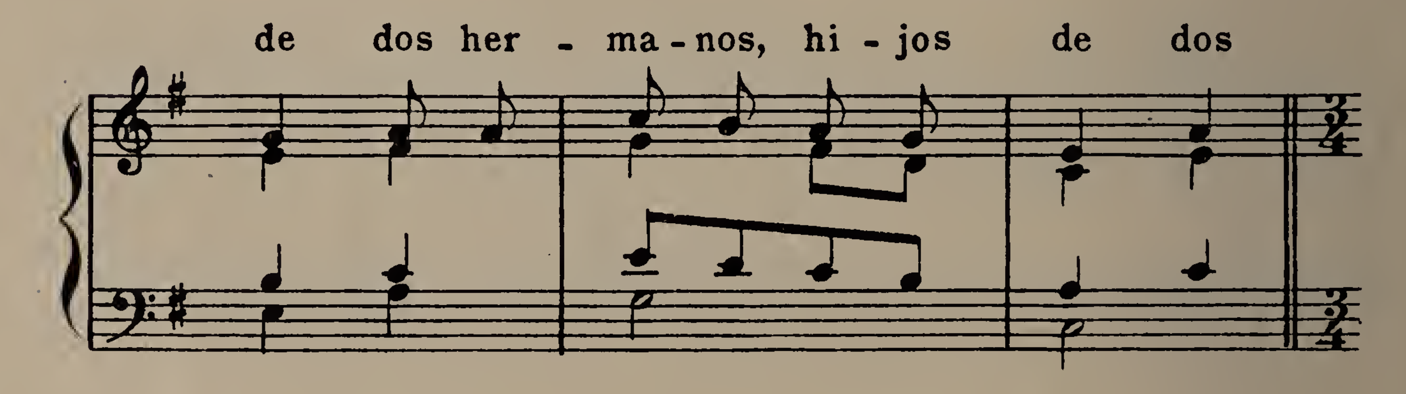
Recogido por
D. Julio Pujol Alonso

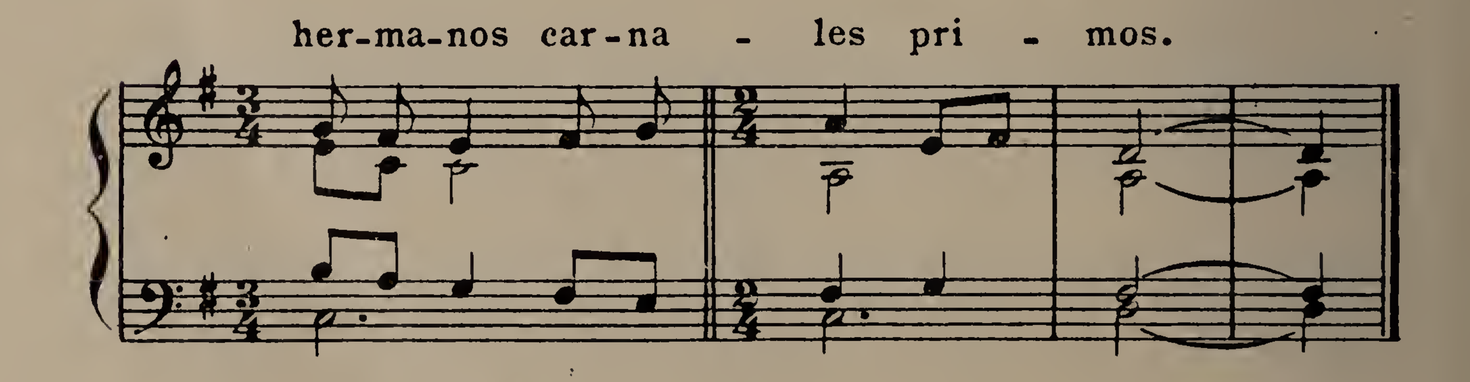
Andantino mosso











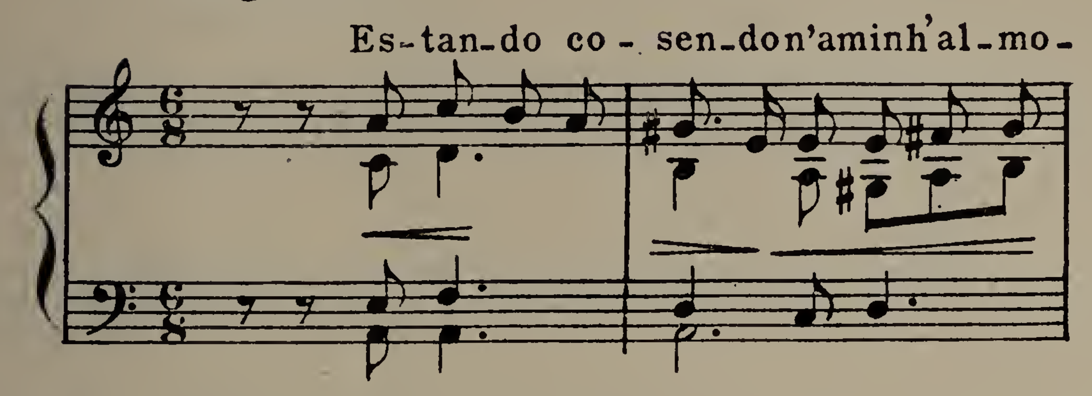
33)
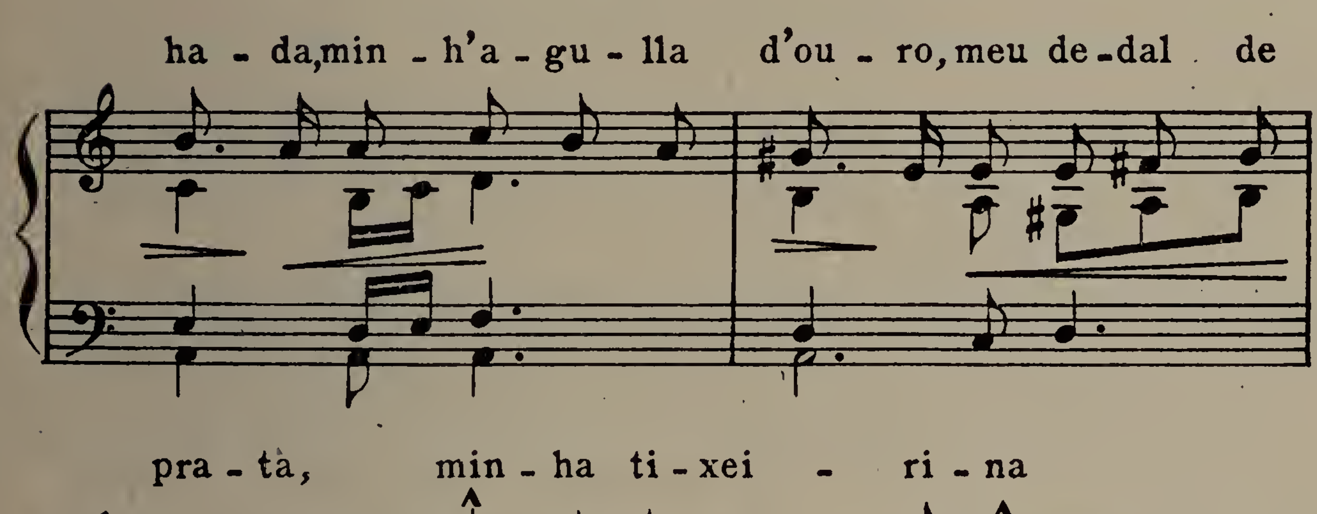


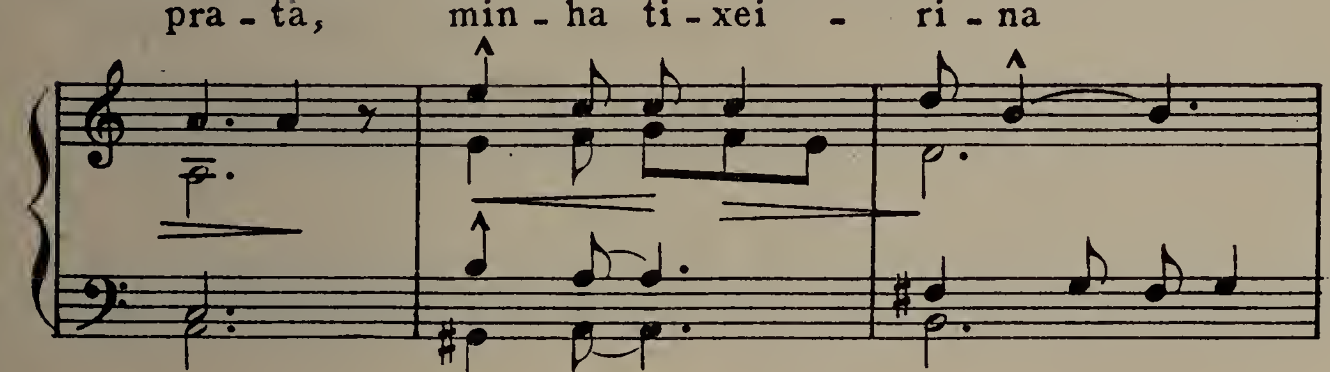
Pontevedra
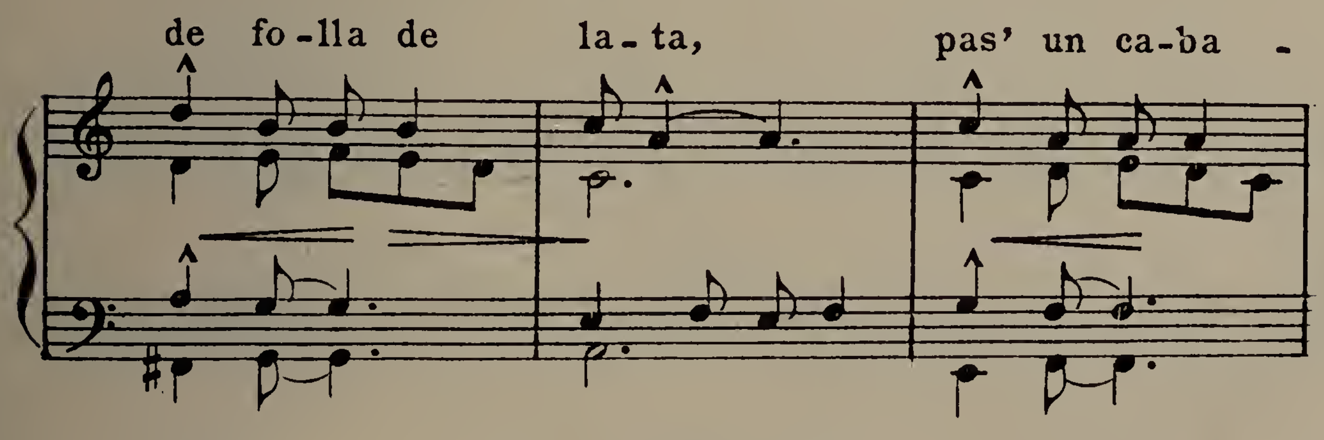
Comunicada por D Perfecto Feijóo
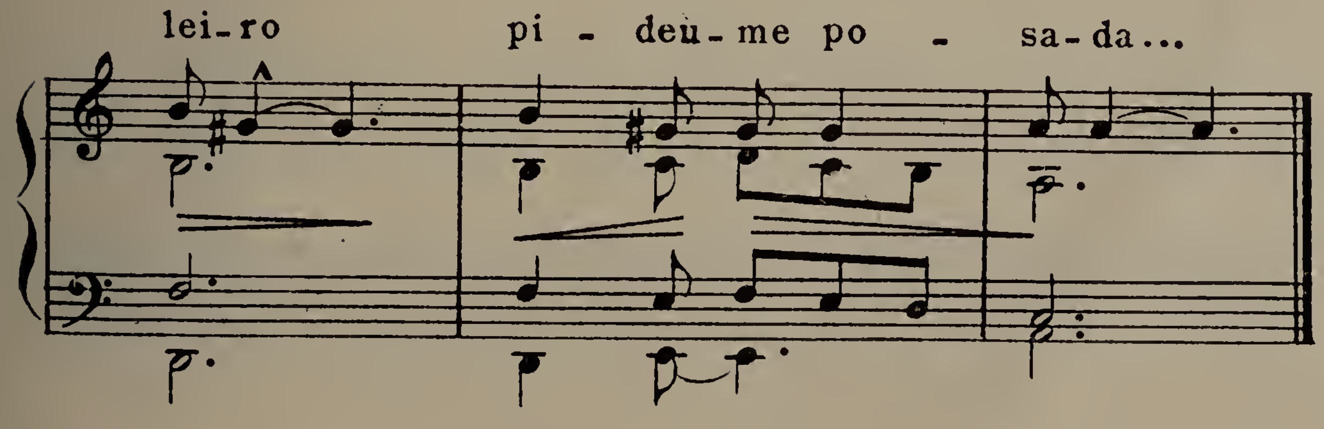
Larghetto







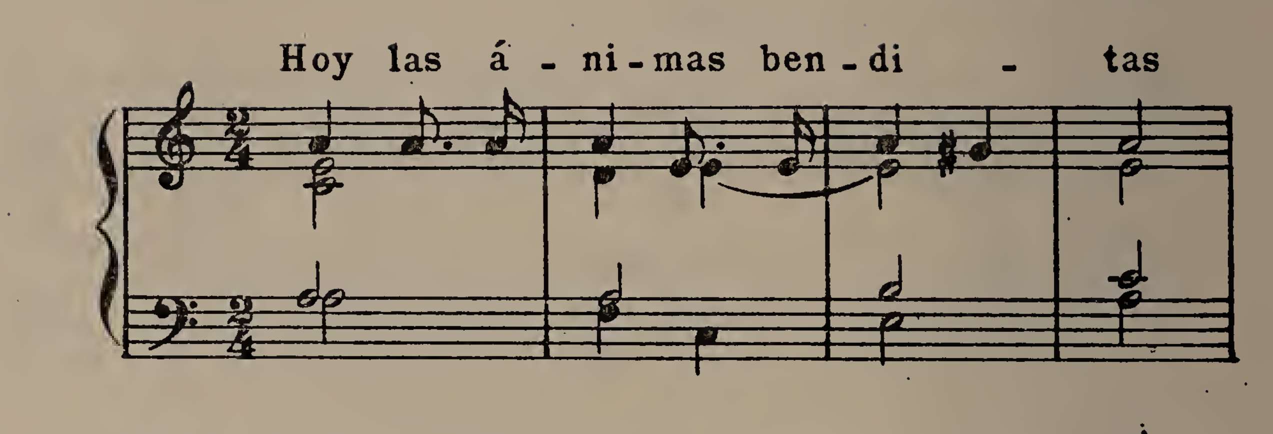


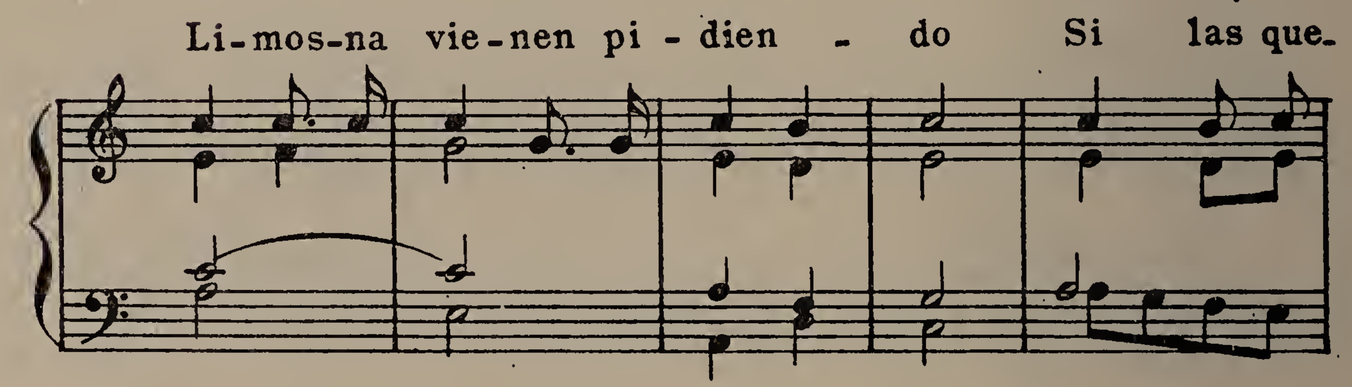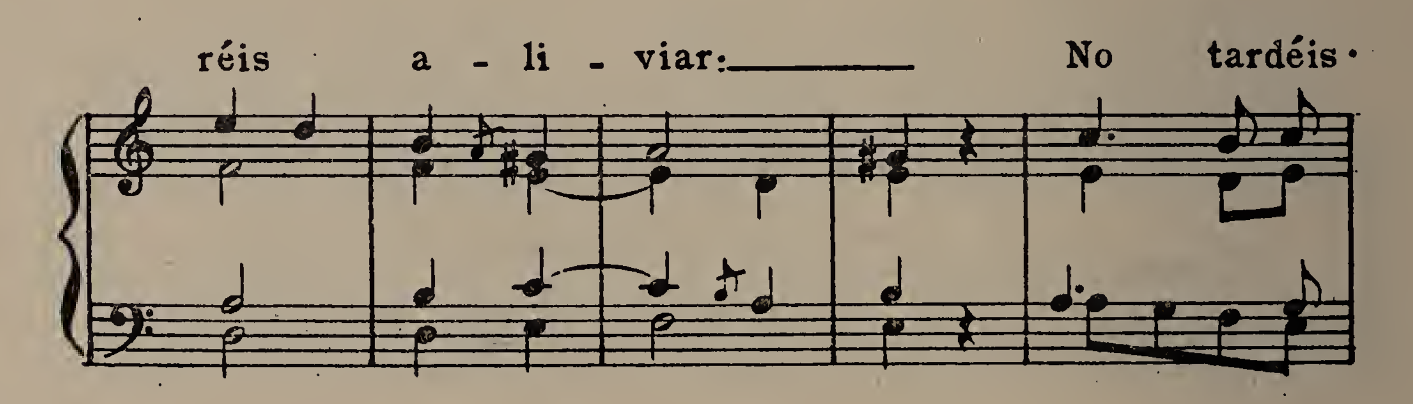


34)
Canto de ánimas

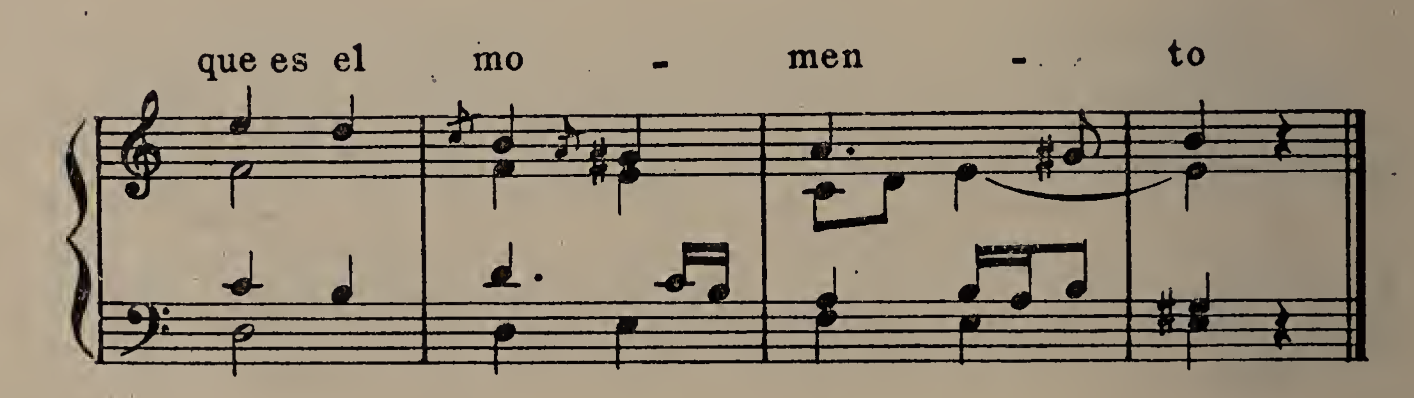
Soria

Recogido por
D. José Inzenga



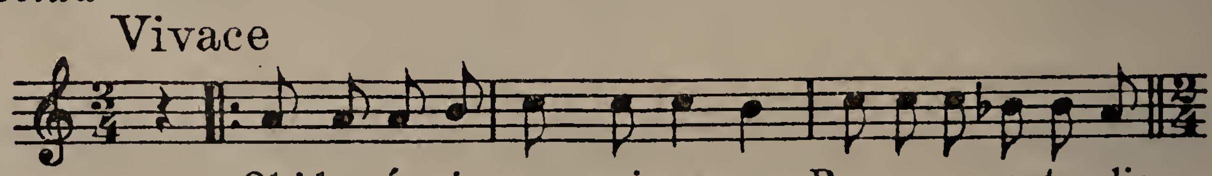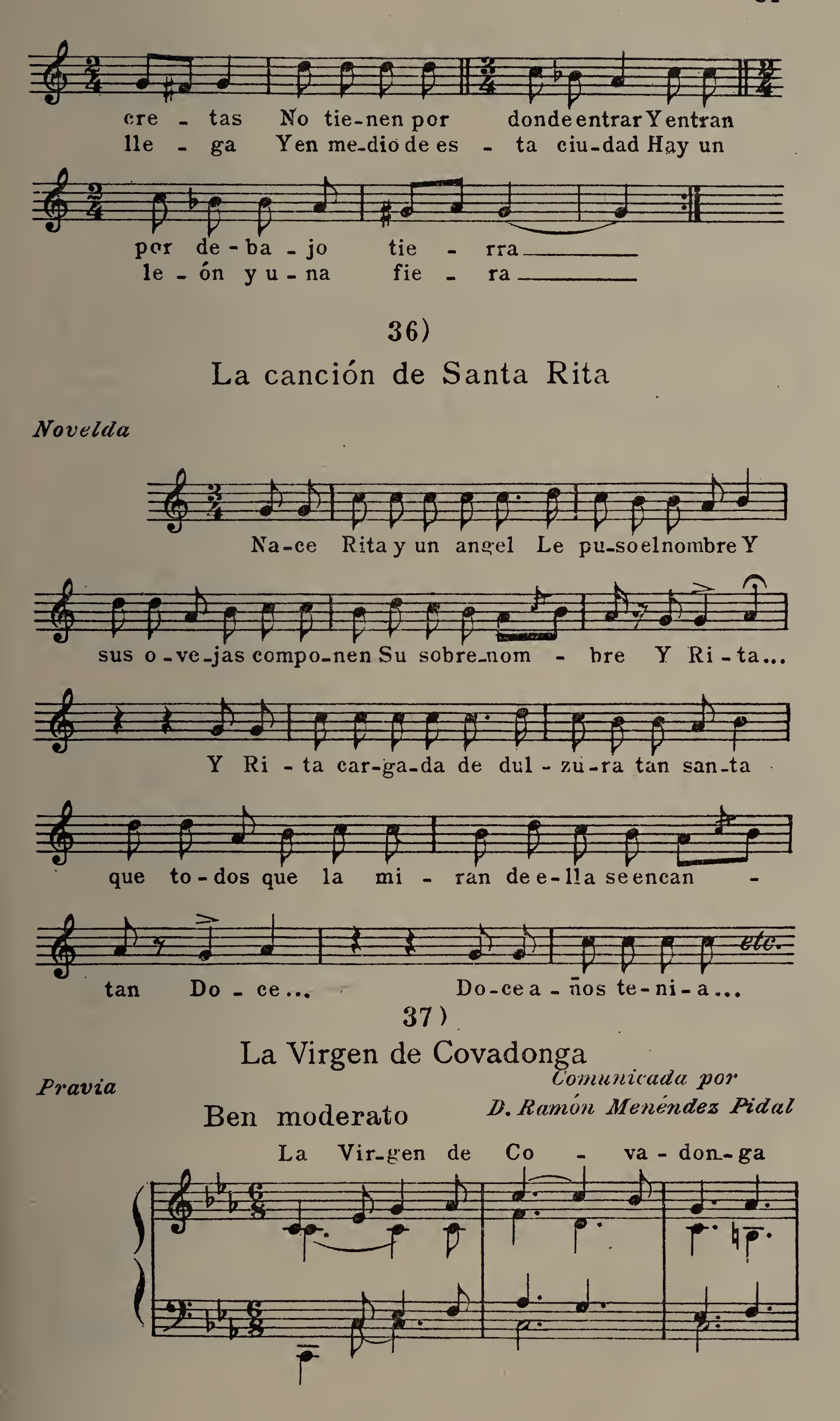




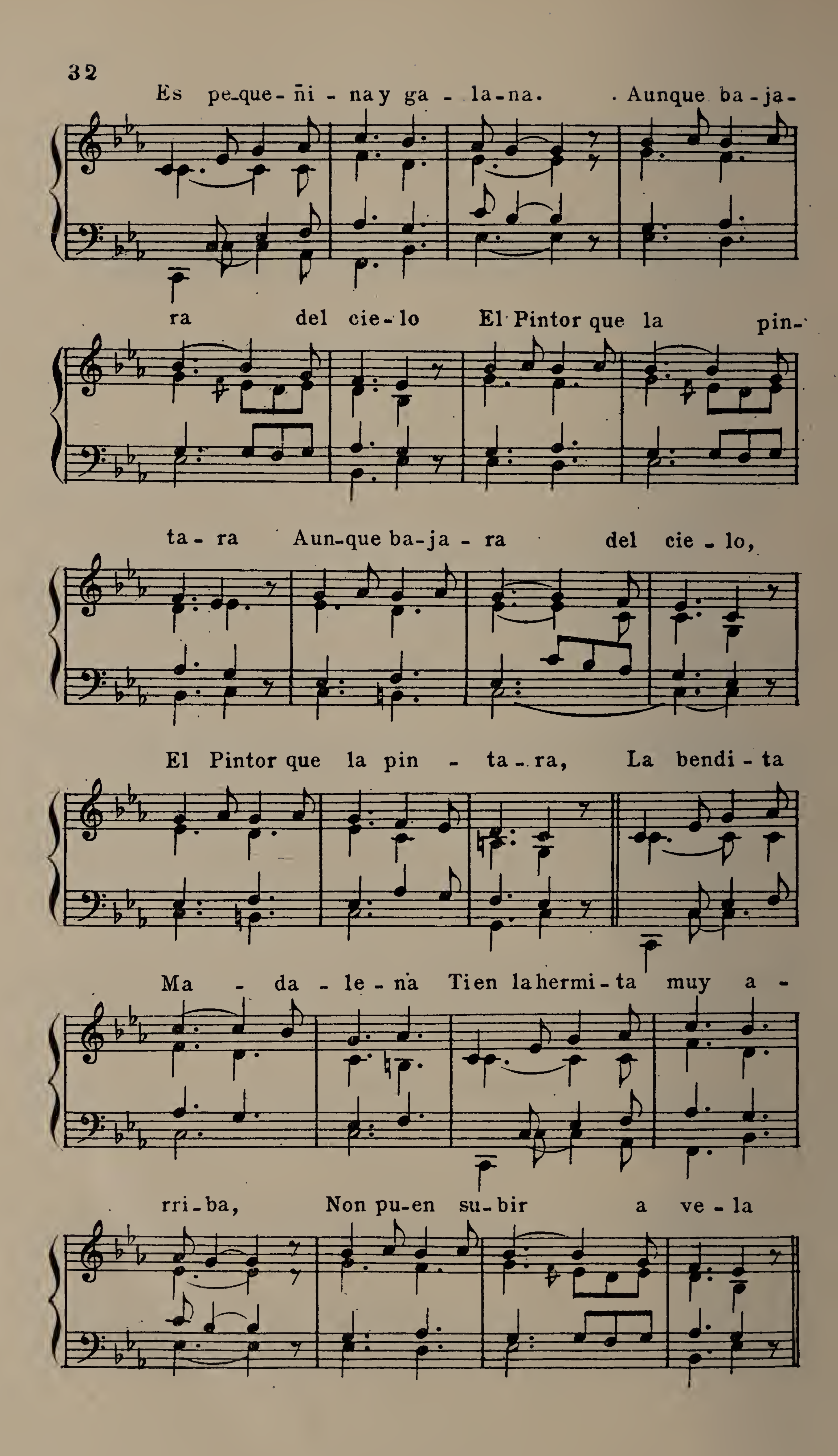


35)
Canto de ánimas

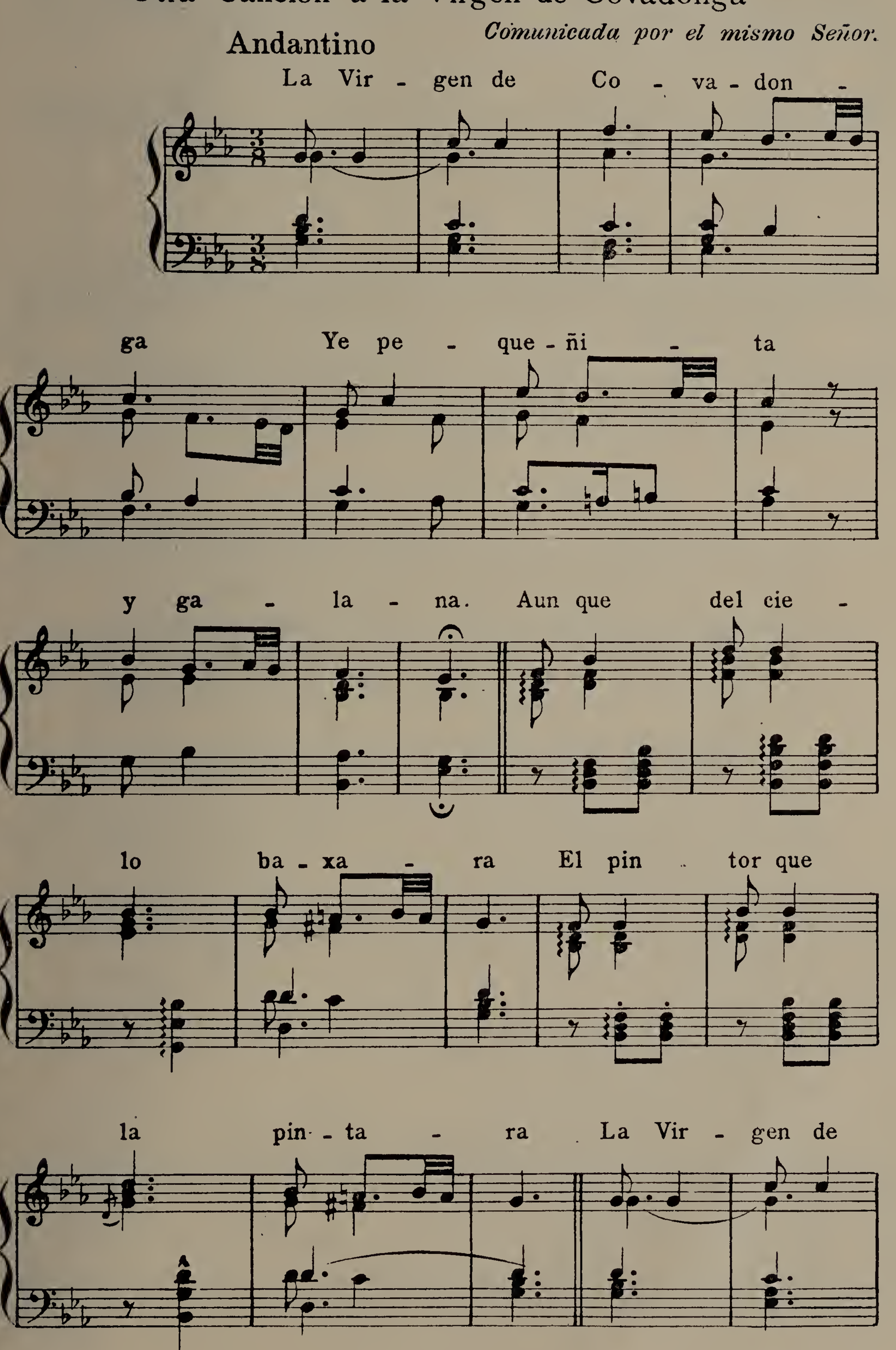


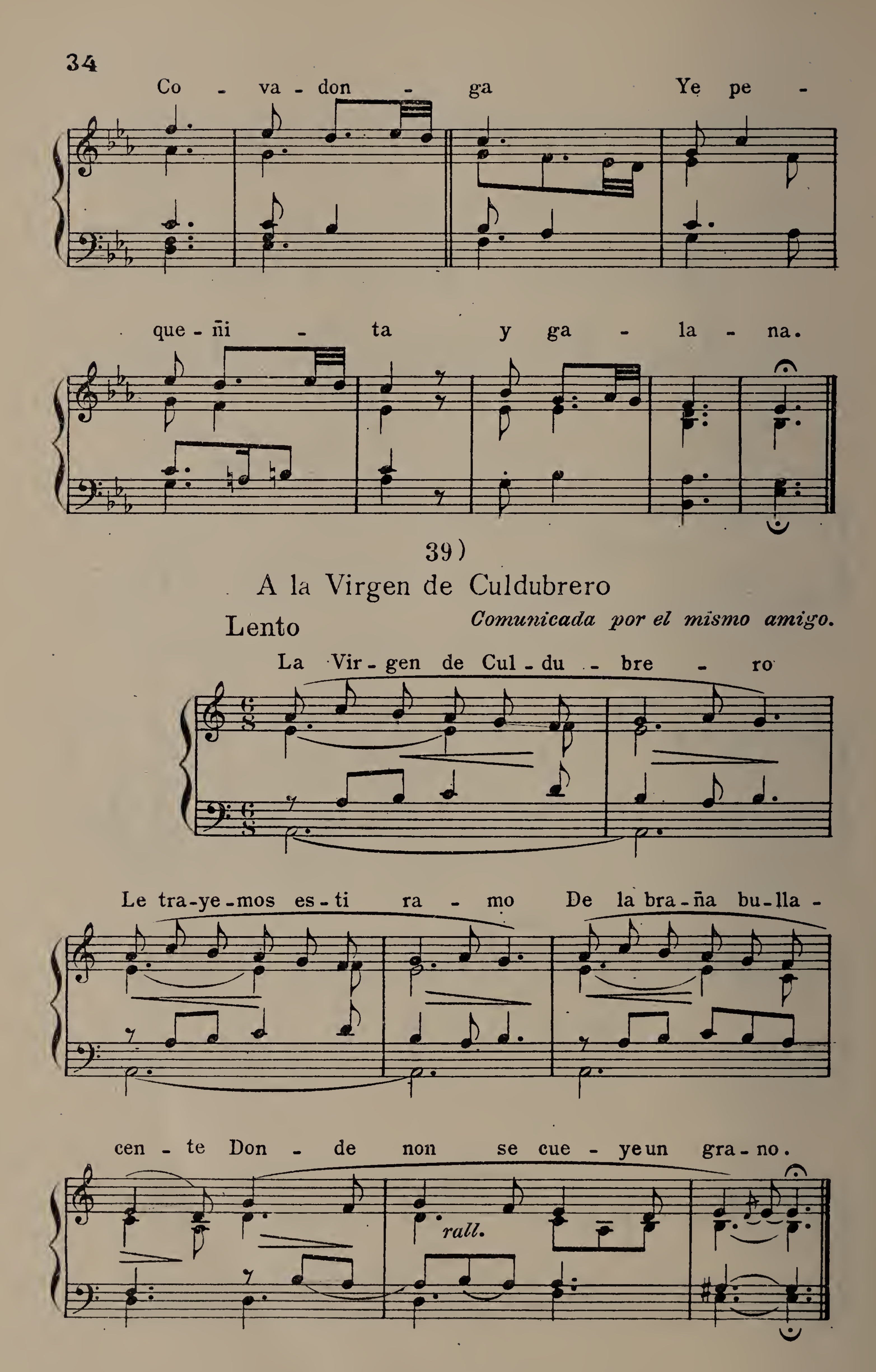



cre - tas No tie-nen por donde entrar Y entran
lle - ga Yen me-dio de es - ta ciu-dad Hay un
por de - ba - jo tie - rra
le - ón y u - na fie - ra
36)
La canción de Santa Rita
Novelda
Na-ce Rita y un angel Le pu-so el nombre Y
sus o-ve-jas compo-nen Su sobre-nom - bre Y Ri - ta...
Y Ri - ta car-ga-da de dul - zu-ra tan san-ta
que to-dos que la mi - ran de e-lla se encan -
tan Do - ce... Do-ce a - ños te-ni-a...
etc.
37)
La Virgen de Covadonga
Pravia
Comunicada por
D. Ramón Menéndez Pidal
Ben moderato
La Vir-gen de Co - va - don-ga


Es pe-que-ñi - na y ga - la-na. Aunque ba-ja-
ra del cie-lo El Pintor que la pin-
ta - ra Aun-que ba-ja - ra del cie - lo,
El Pintor que la pin - ta - ra, La bendi - ta
Ma - da - le - na Tien la hermi - ta muy a -
rri-ba, Non pu-en su-bir a ve - la
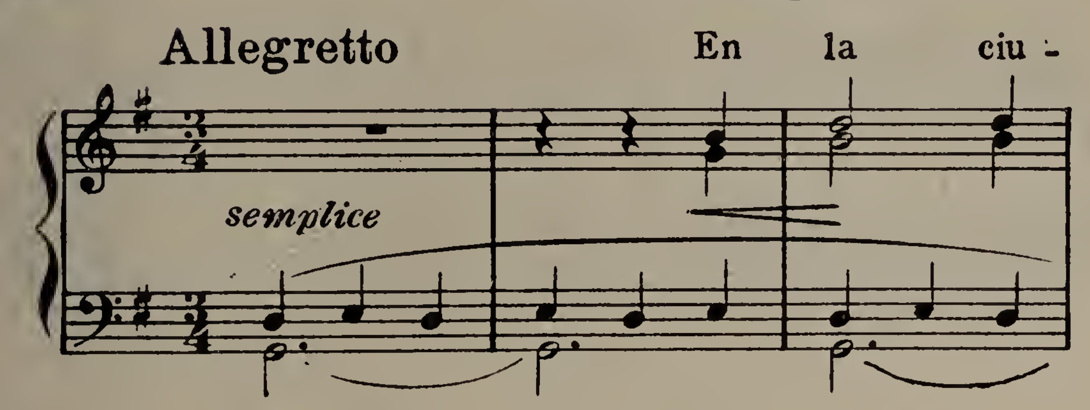
Otra Canción a la Virgen de Covadonga
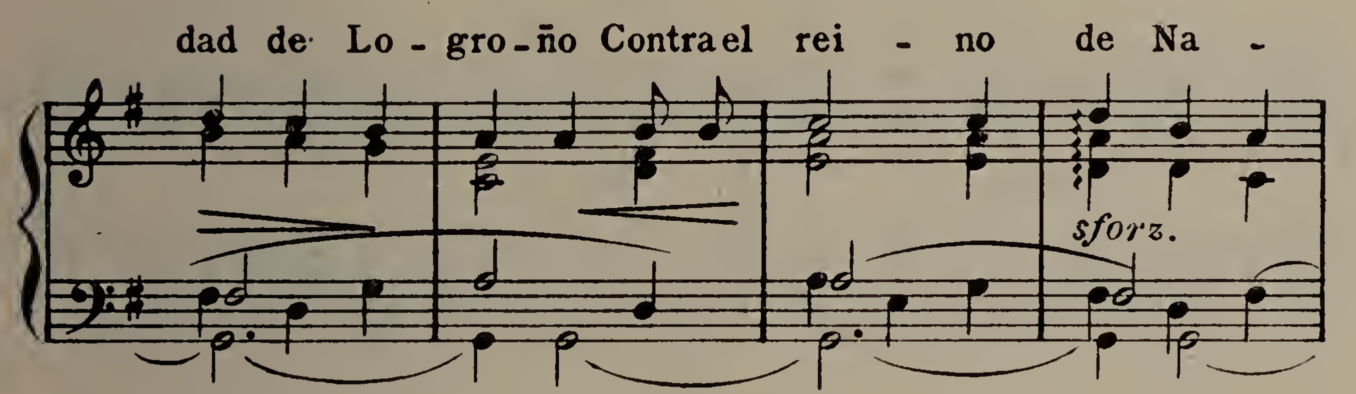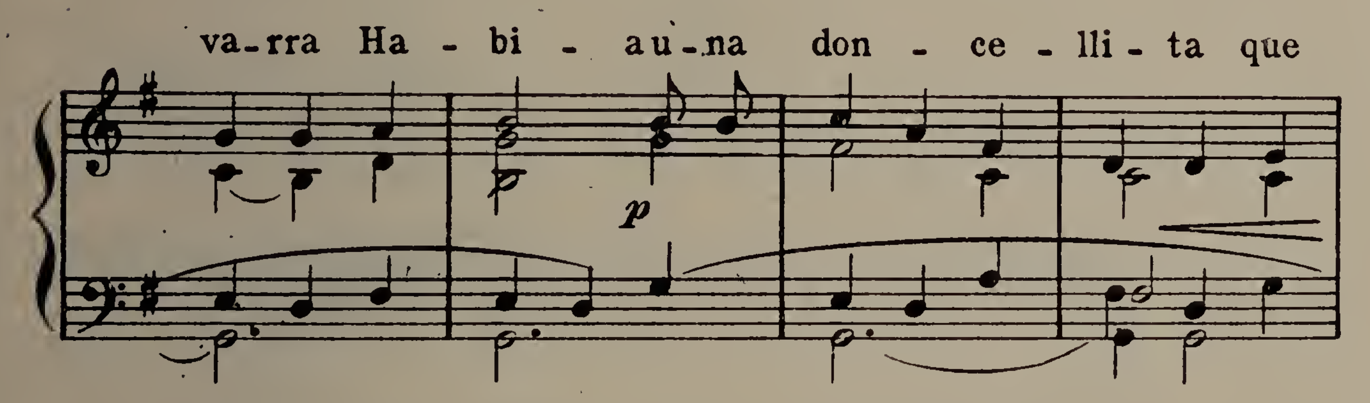



Co - va - don - ga Ye pe -
que - ñi - ta y ga - la - na.
39)
A la Virgen de Culdubrero
Lento
Comunicada por el mismo amigo.
La Vir - gen de Cul - du - bre - ro
Le tra-ye-mos es - ti ra - mo De la bra - ña bu - lla -
cen - te Don - de non se cue - ye un gra - no.
rall.
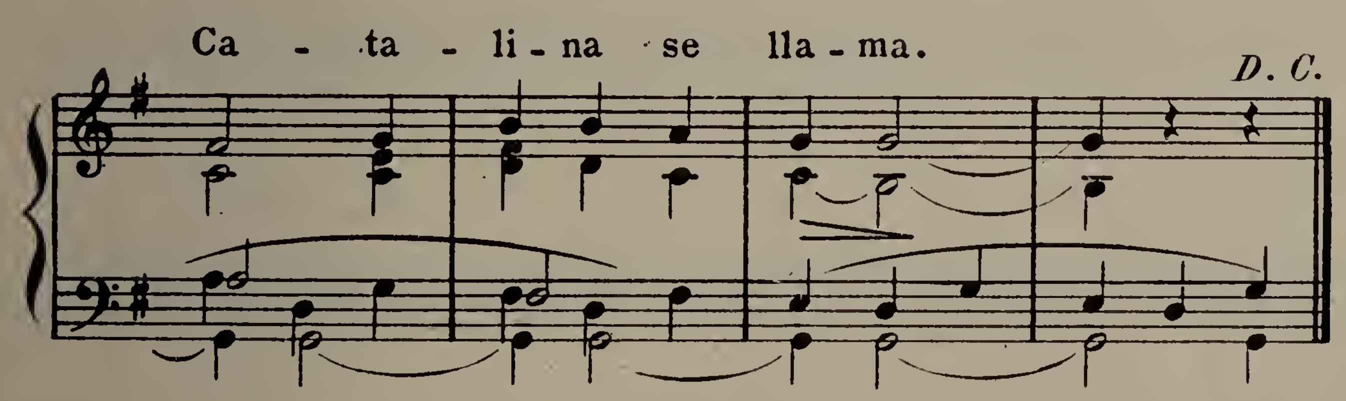
40) Romance religioso

Aranda de Duero *Comunicada por el mismo.*



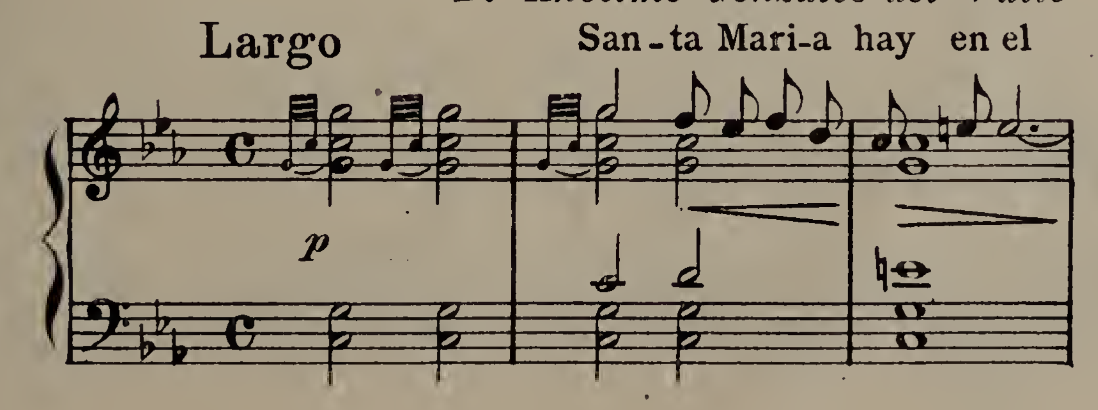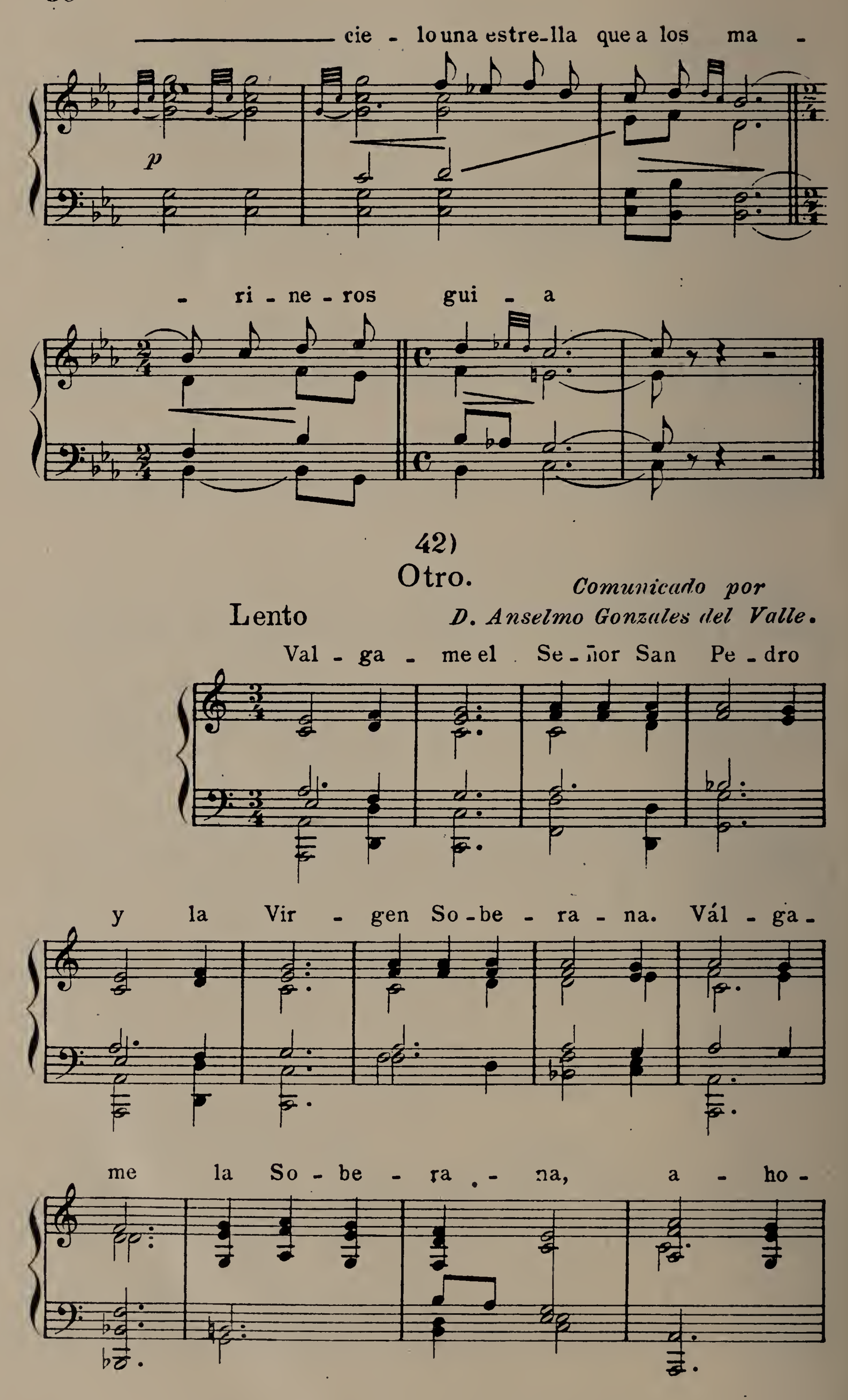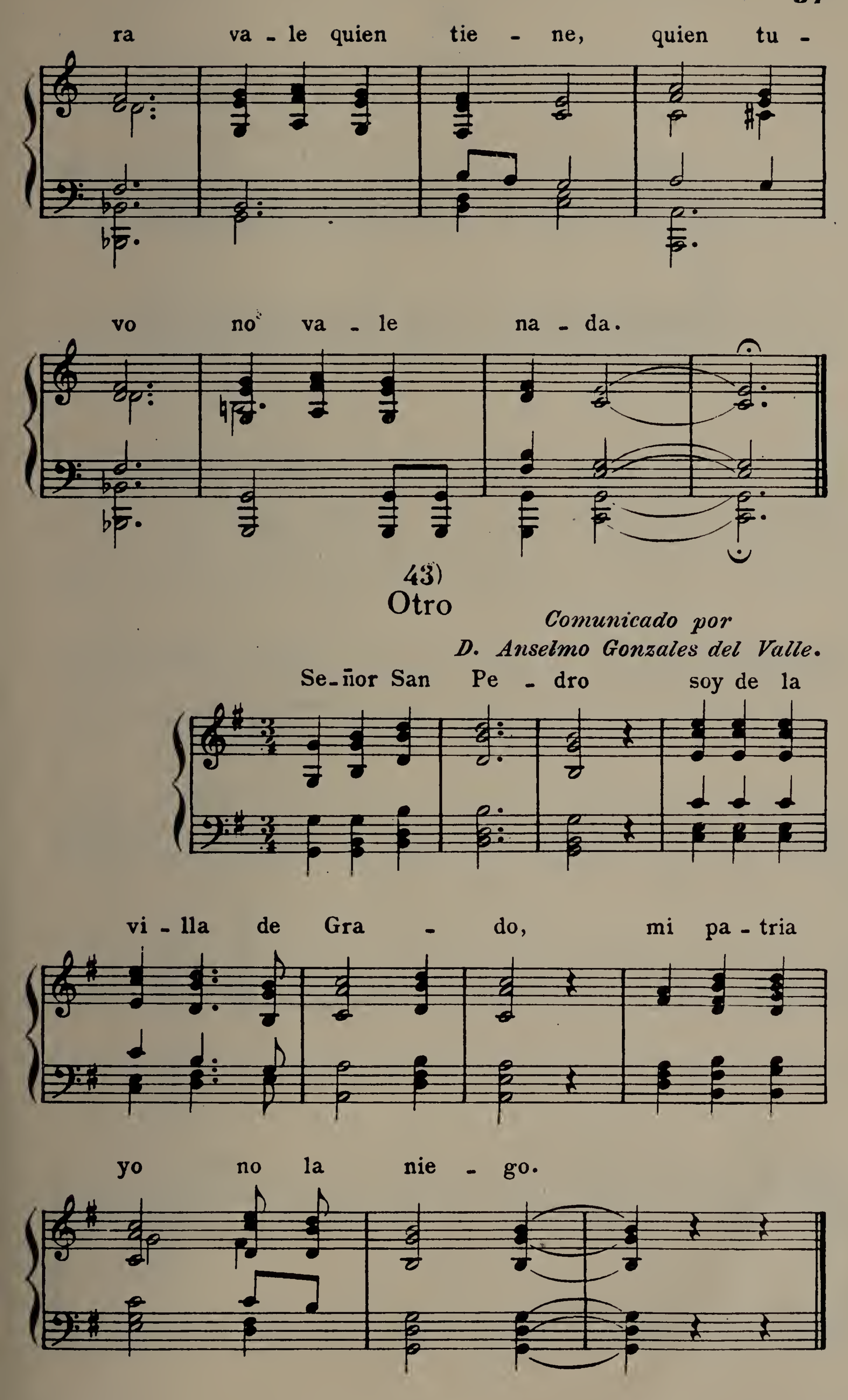






41) Estribillo religioso

Comunicado por D. Anselmo Gonzales del Valle

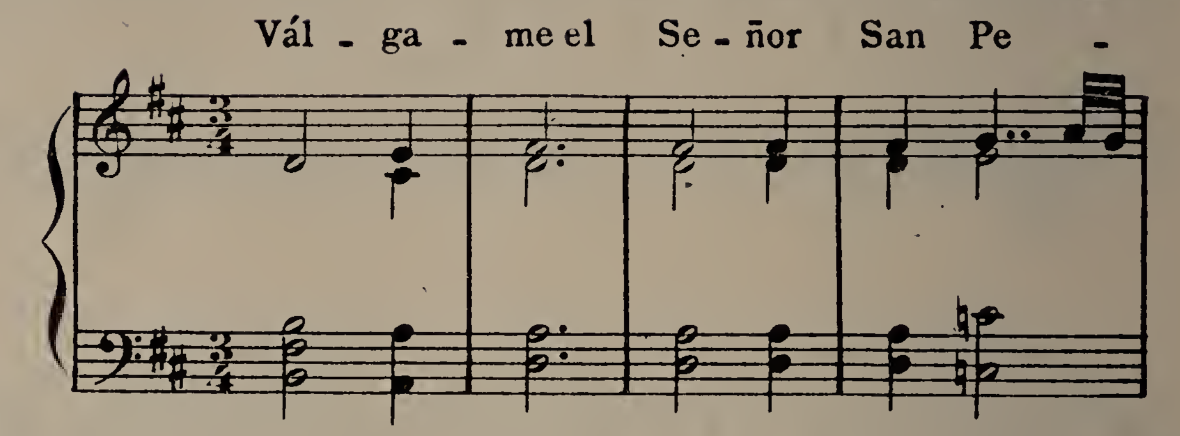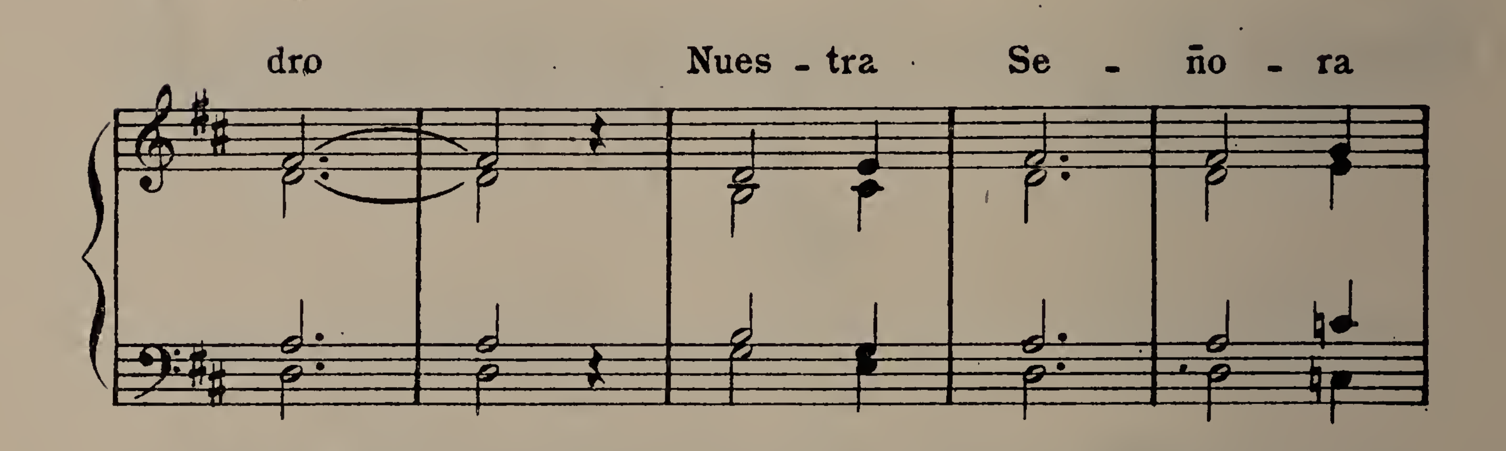



cie - lo una estre-lla que a los ma -
- ri - ne - ros gui - a
p
42)
Otro.
Comunicado por
Lento
D. Anselmo Gonzales del Valle.
Val - ga - me el Se - ñor San Pe - dro
y la Vir - gen So - be - ra - na. Vál - ga -
me la So - be - ra - na, a - ho -

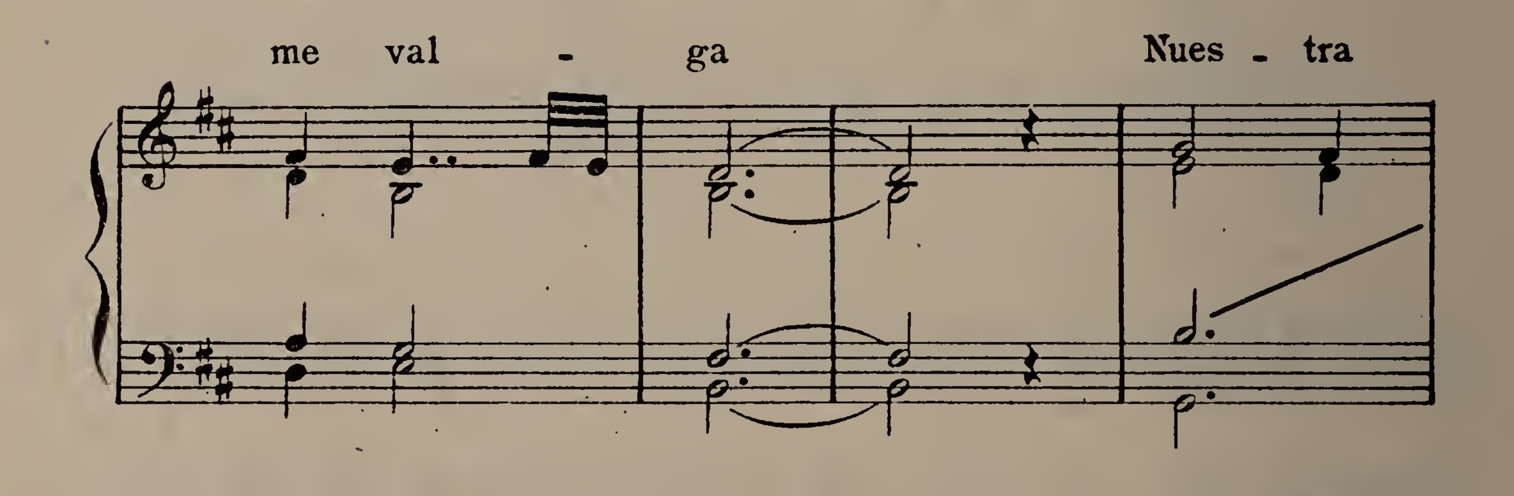

ra va - le quien tie - ne, quien tu -
vo no va - le na - da.
43)
Otro
Comunicado por
D. Anselmo Gonzales del Valle.
Se - ñor San Pe - dro soy de la
vi - lla de Gra - do, mi pa - tria
yo no la nie - go.
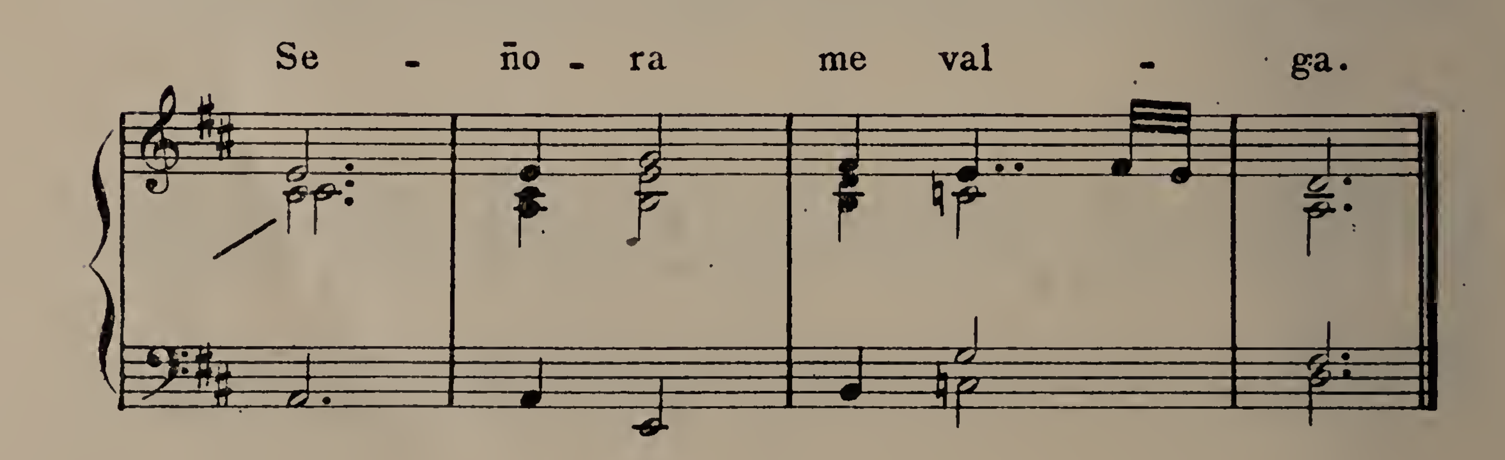
44)
Otro

De la colección de Inzenga



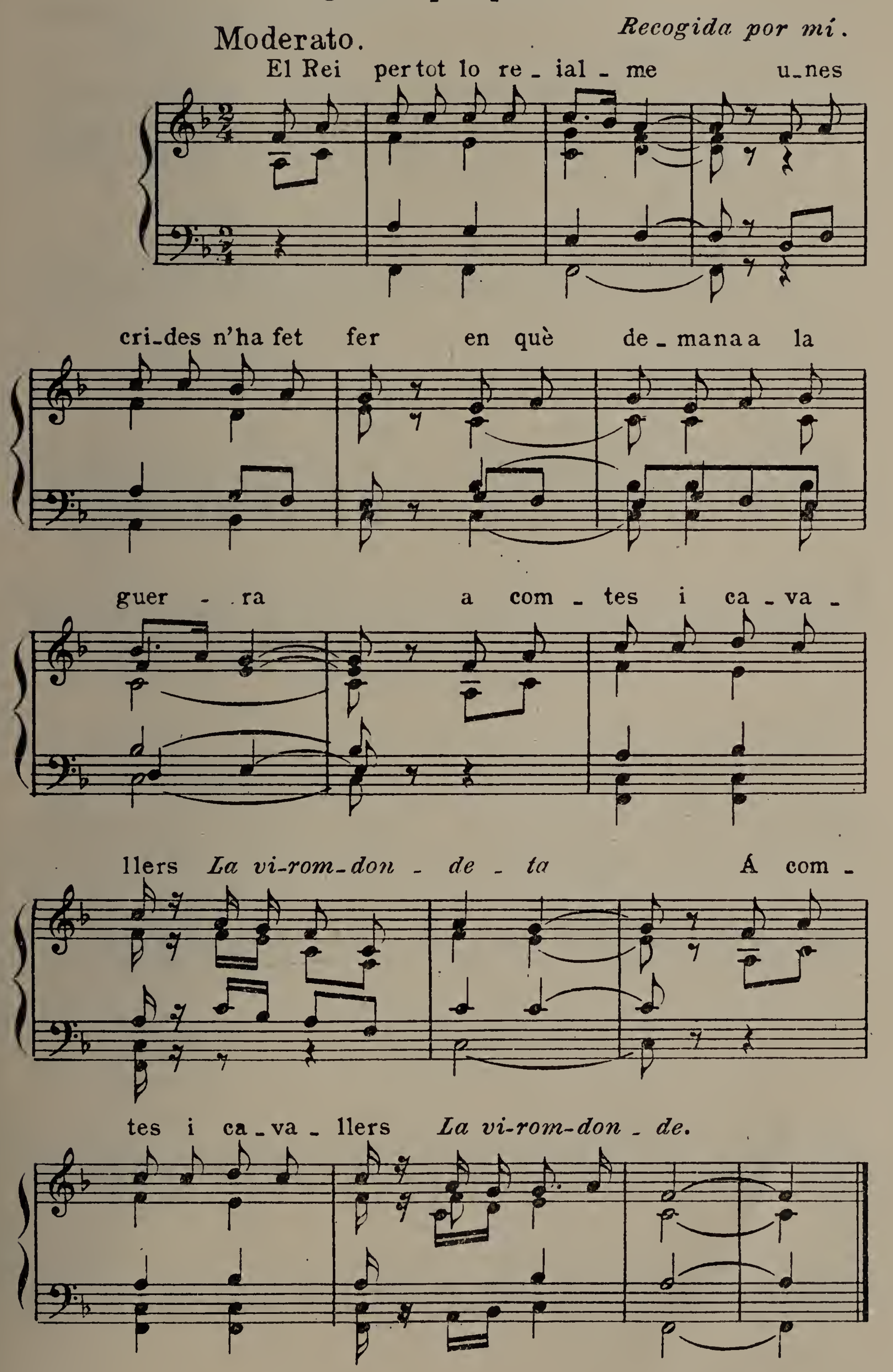






45)

La gentil porquera.
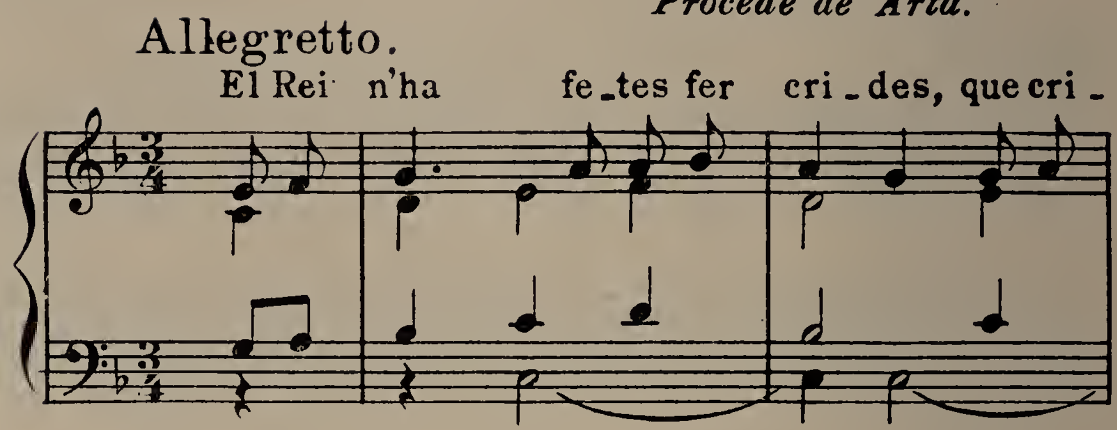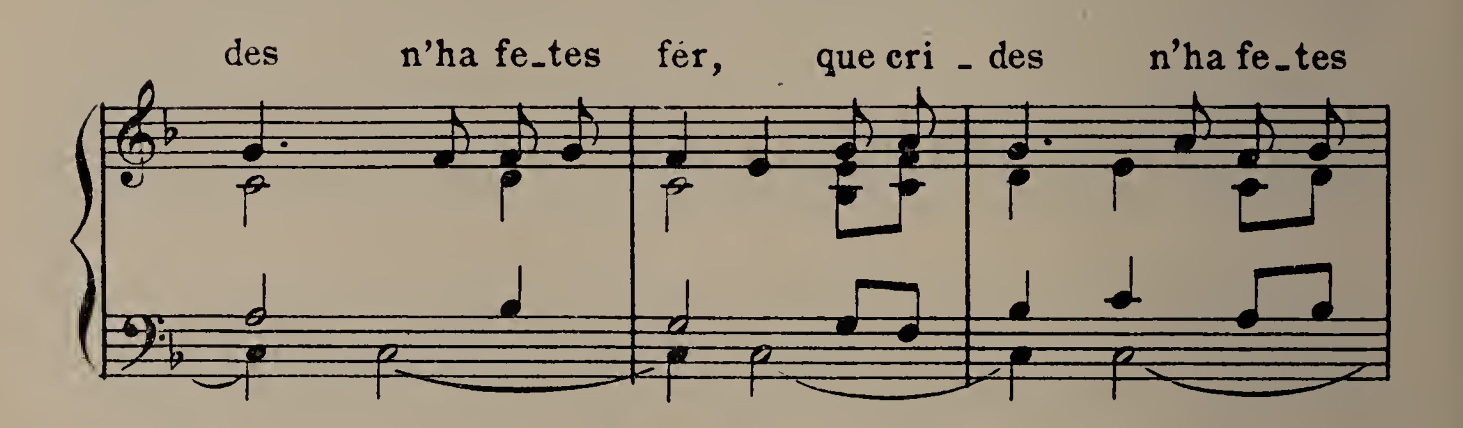


46)

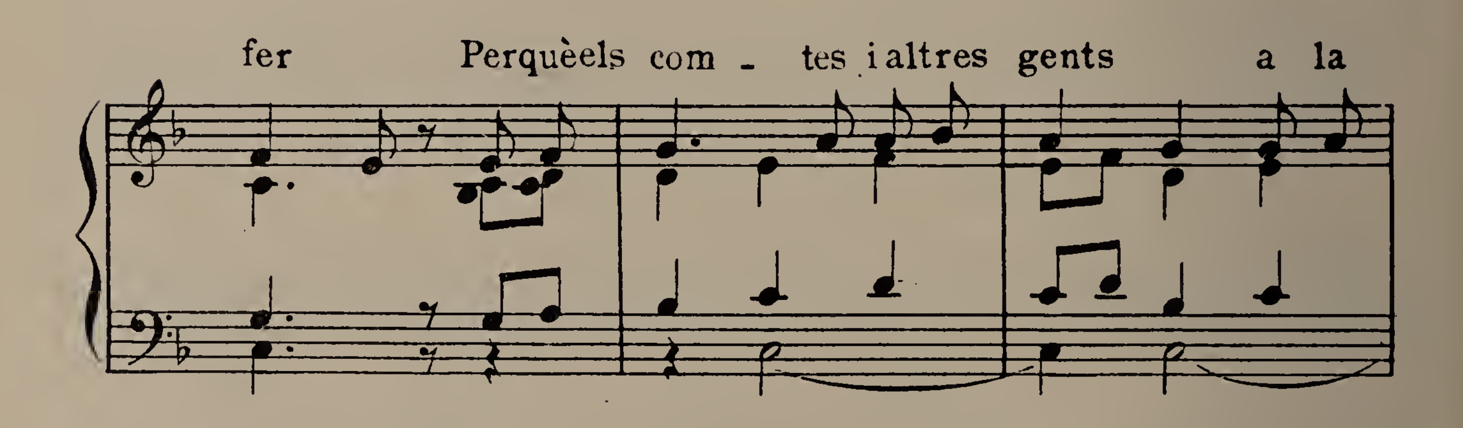
Crides.
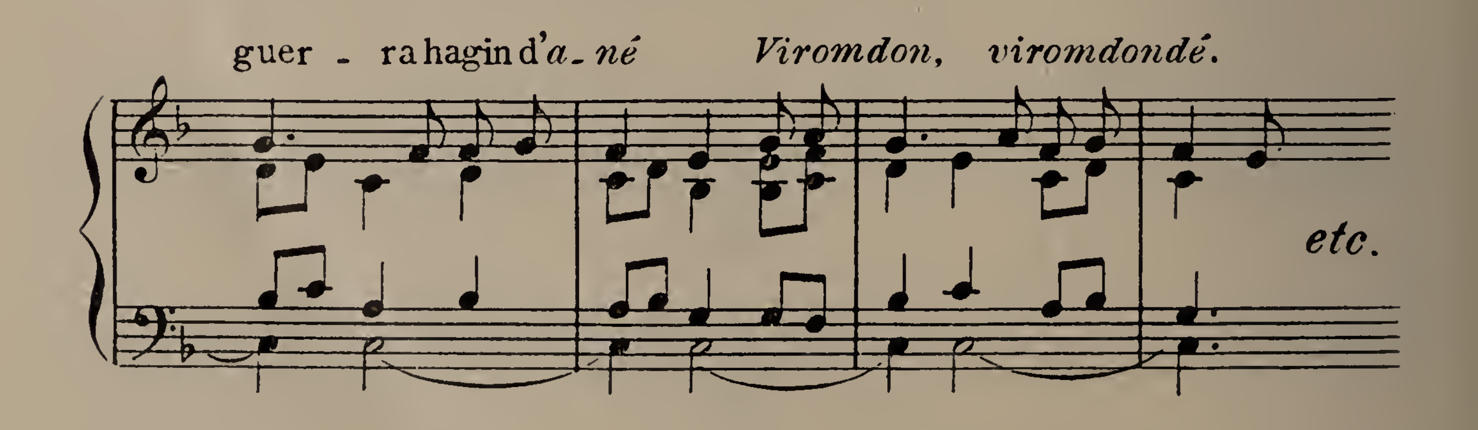
De la colección de Noguera.
Procede de Artá.

Allegretto.







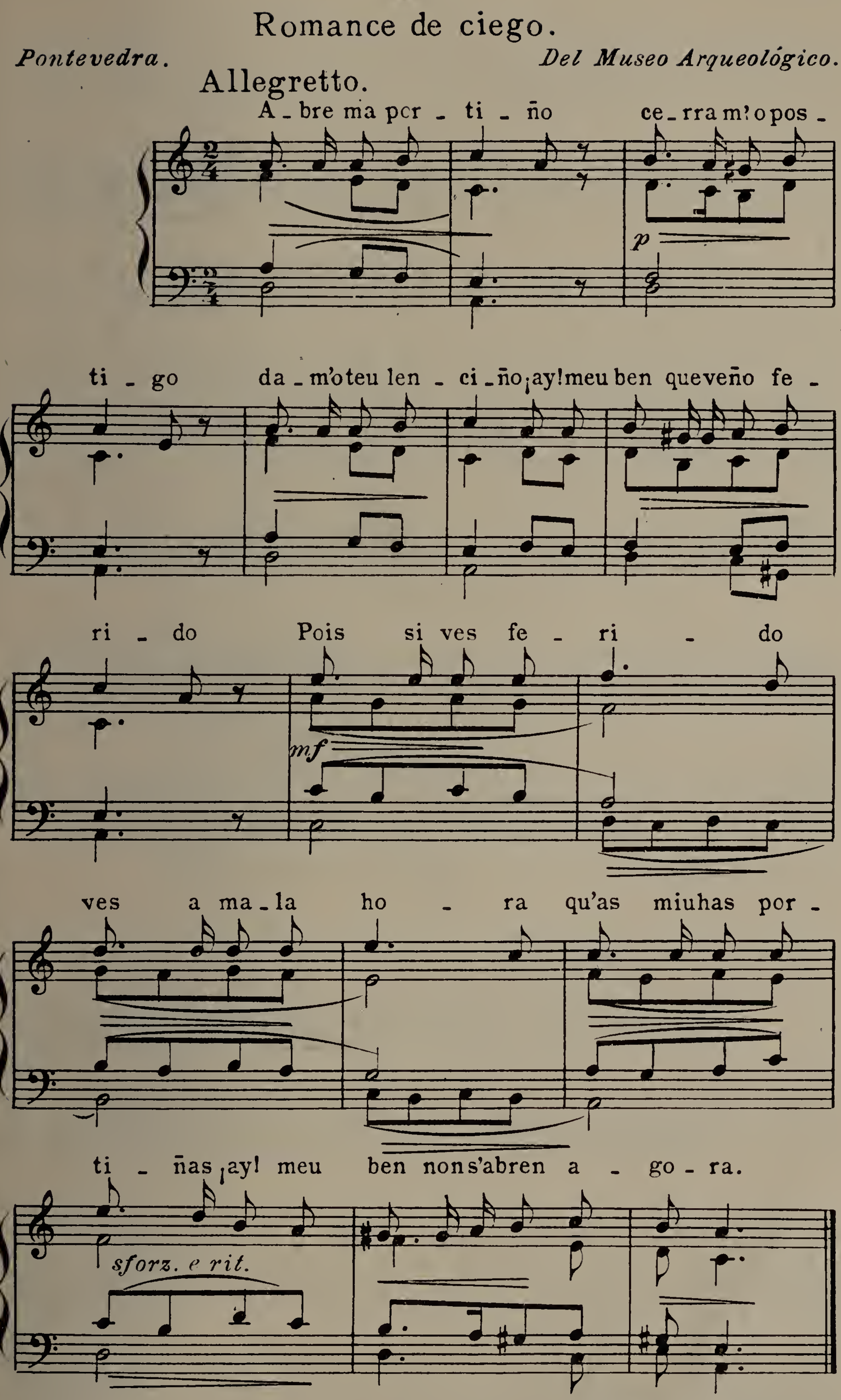


47)

Romance de ciego.

Pontevedra. *Del Museo Arqueológico.*

Allegretto.



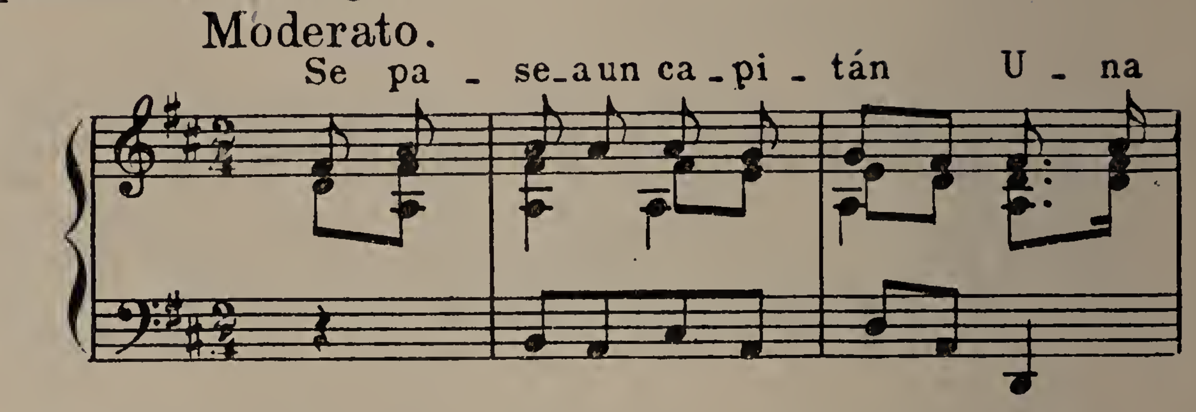
Meu pai era vello
Non me dixo nada...
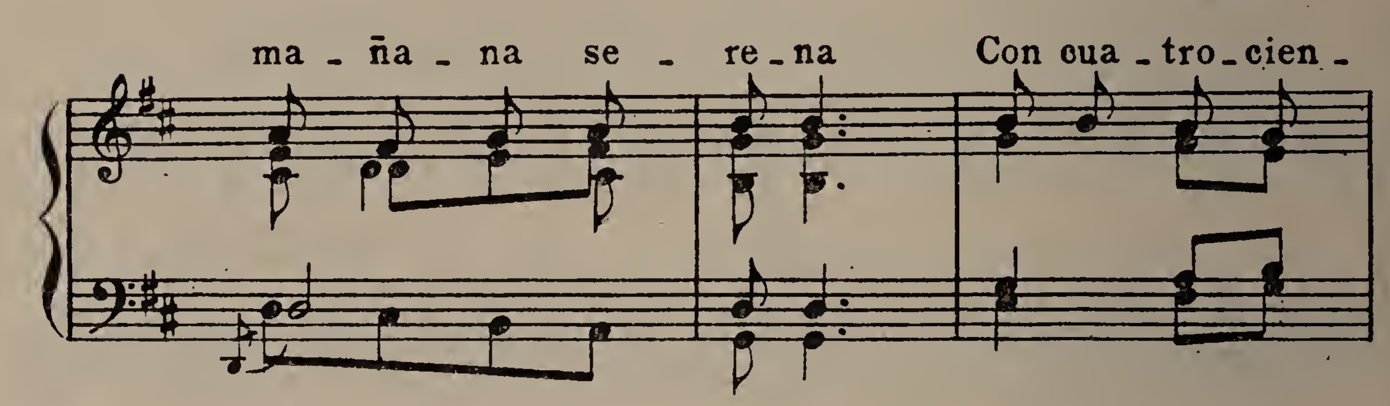
48)

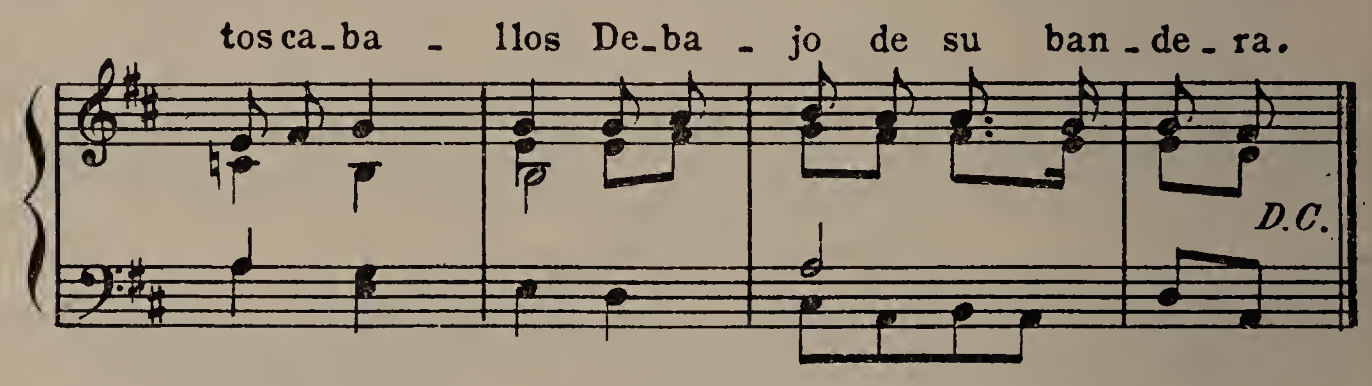
Tonada de romance.

De la provincia de Burgos.

Moderato.
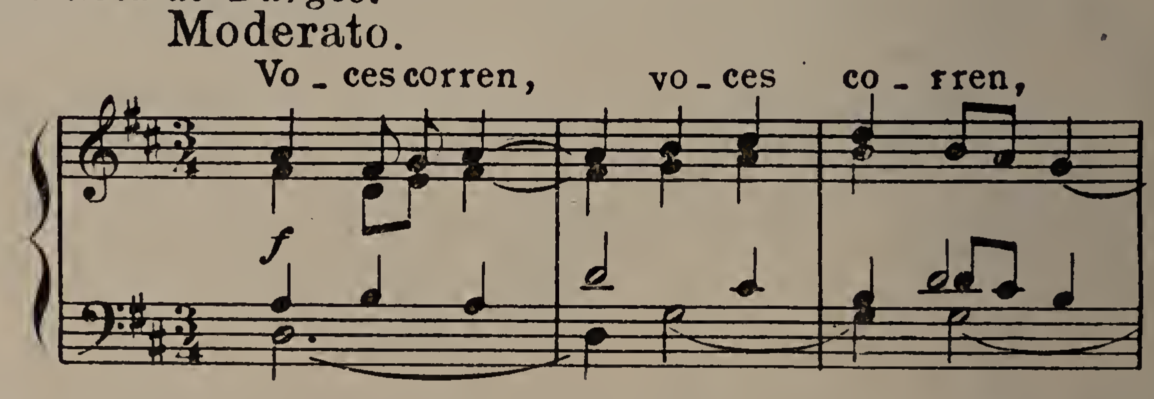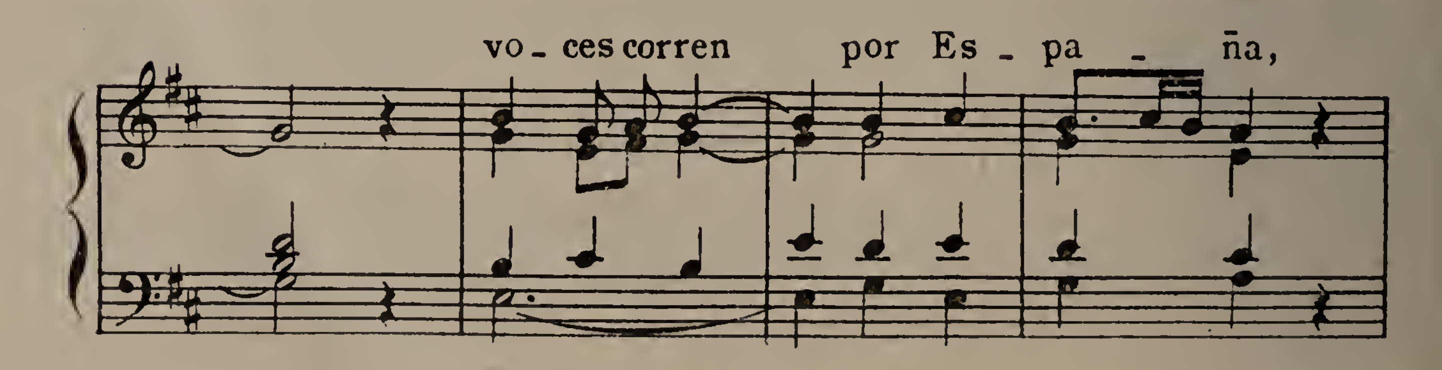






49)
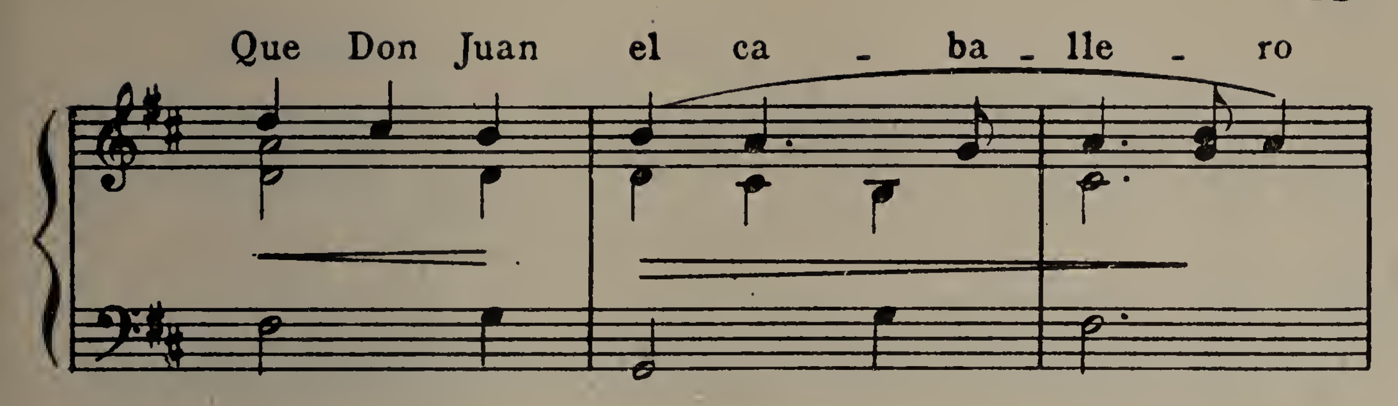
Otra.

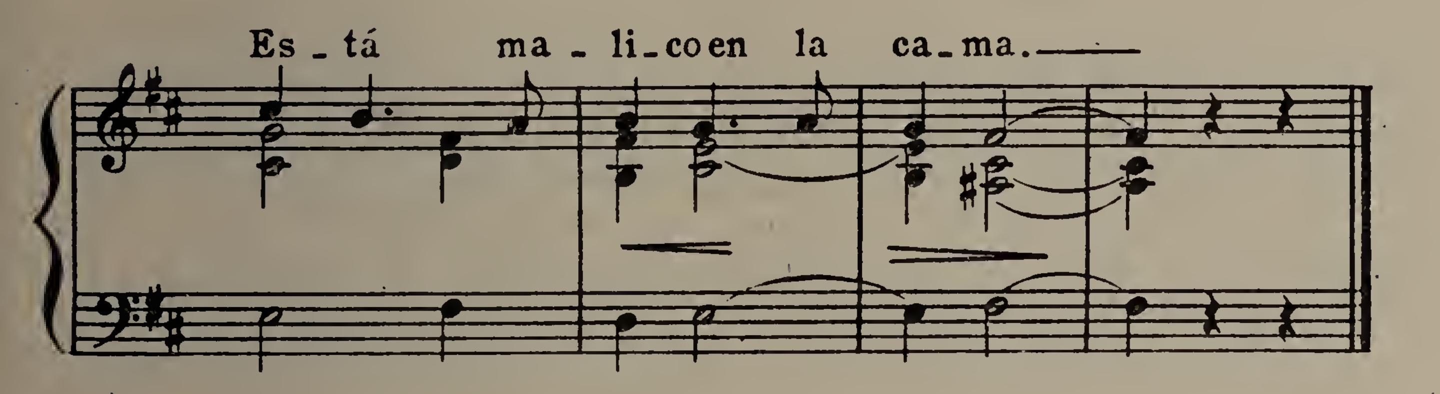
De la provincia de Burgos.

Moderato.









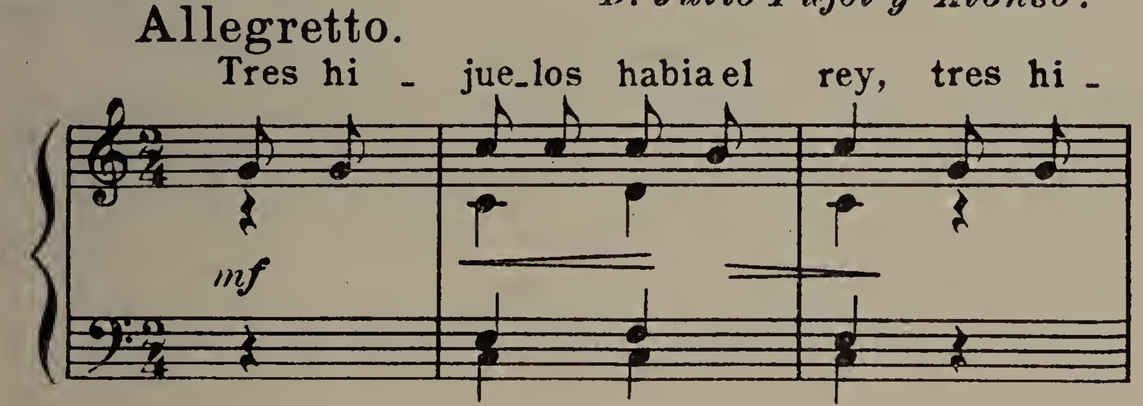
50)
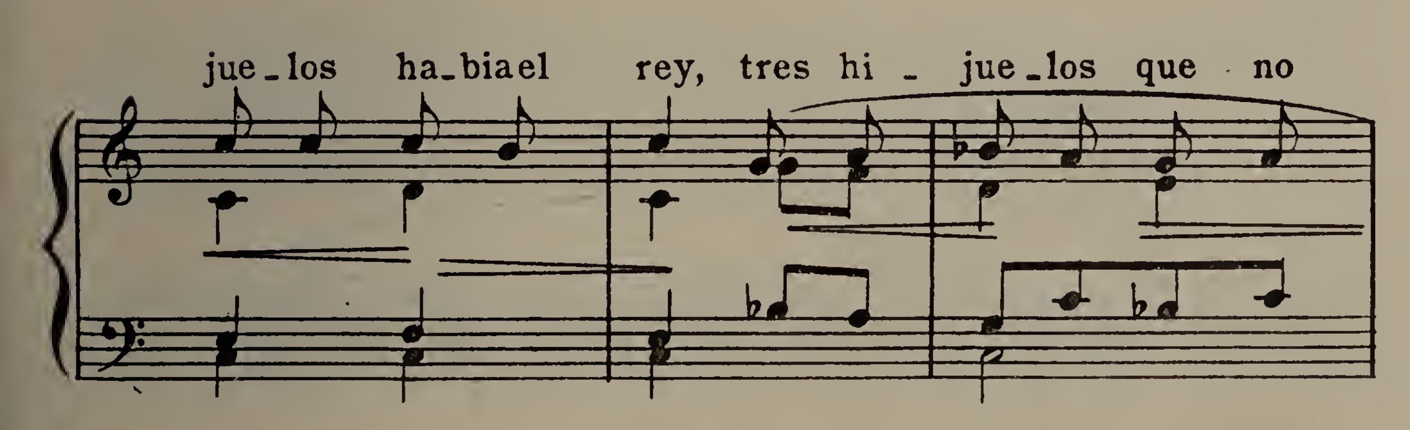
Romance de Lanzarote del Lago.

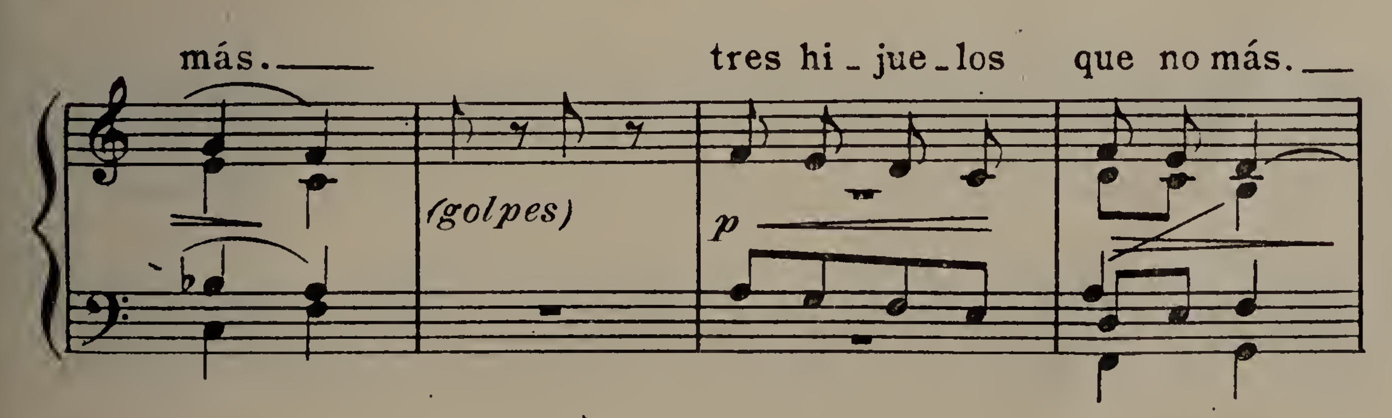
Puente de Orbigo (León)

Comunicado por D. Julio Pujol y Alonso.

Allegretto.







— Por e - no - jo que hu_bo de - llos, por e -

no_jo que hubo dellos to - dos mal_di - tos los ha —

(golpes)

to - dos mal - di - tos los ha. —

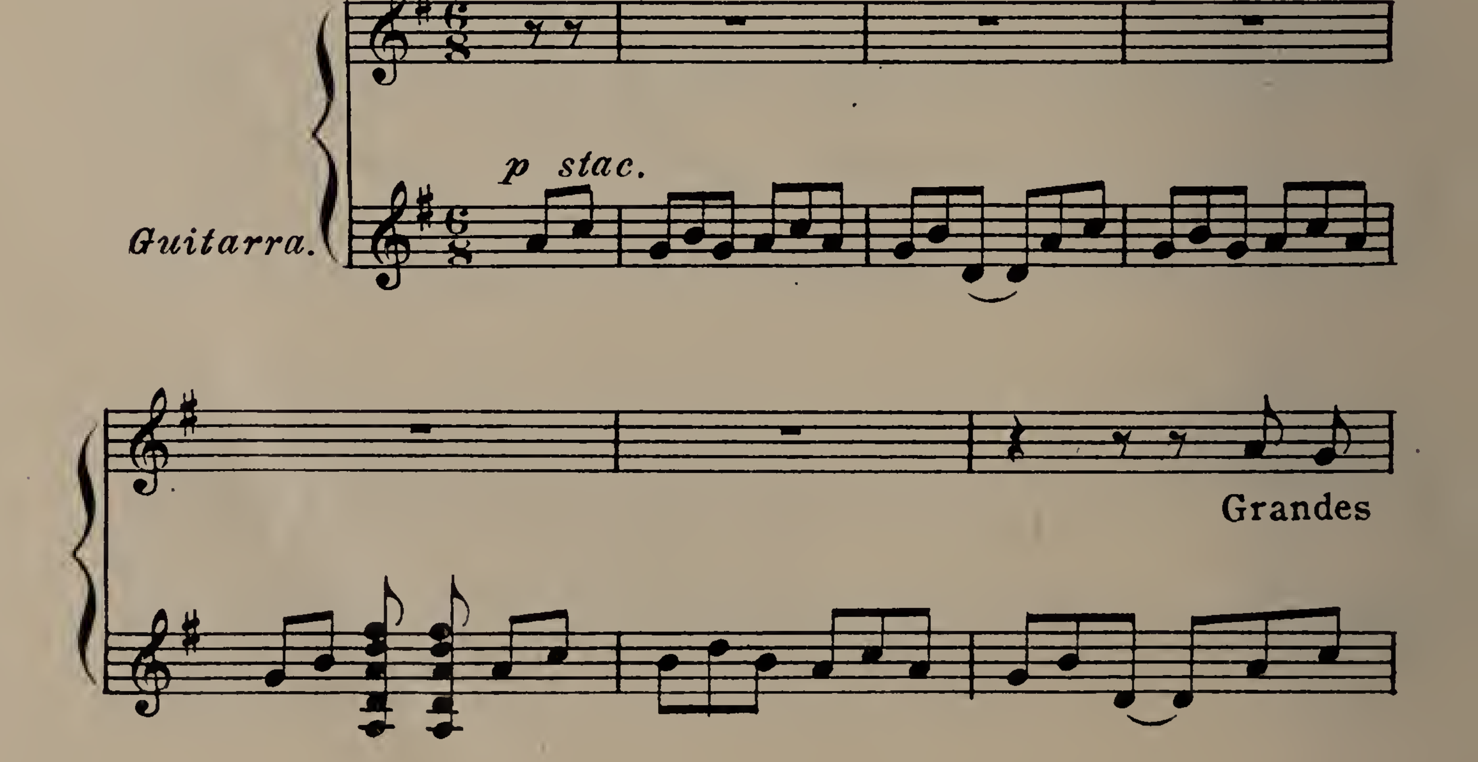
p

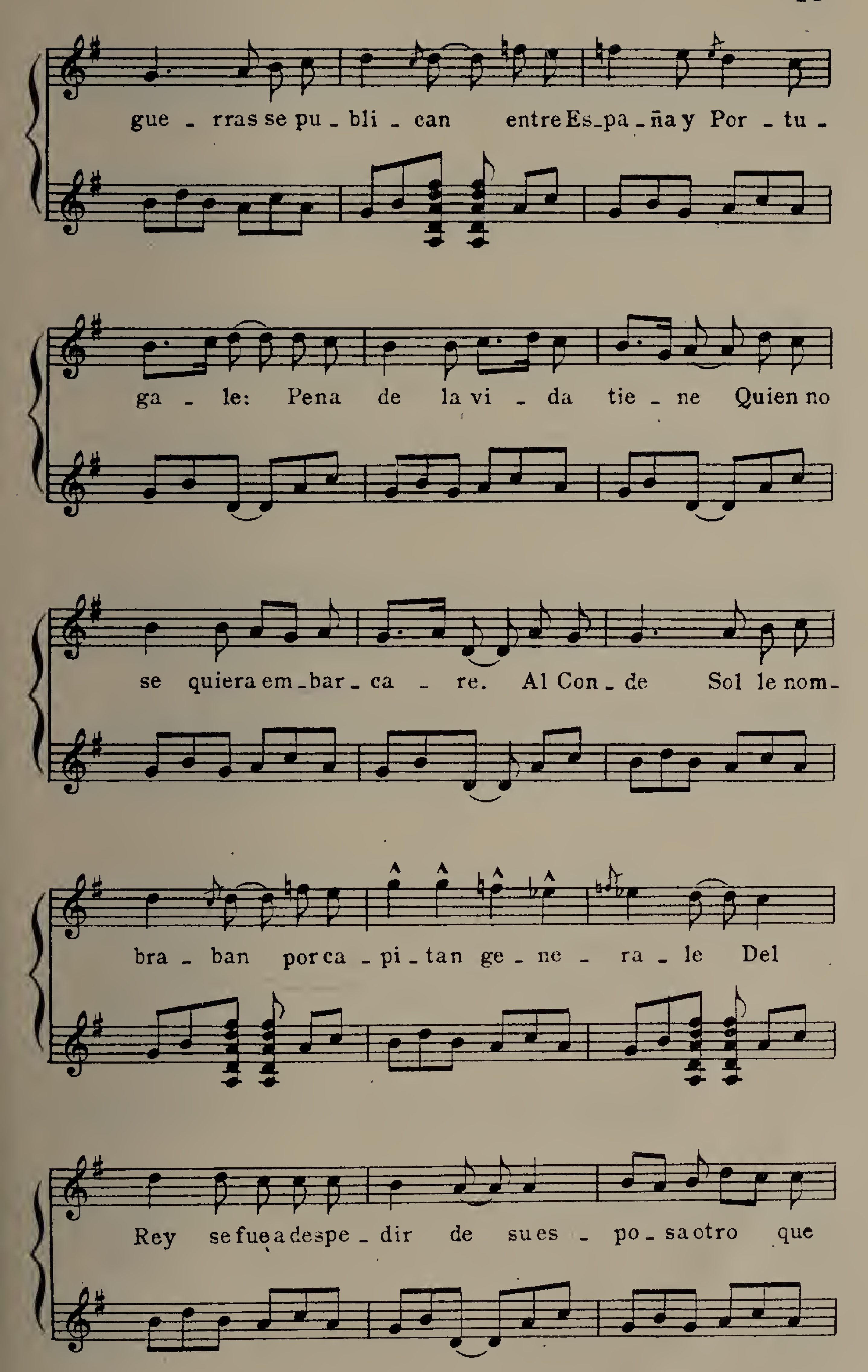
51)

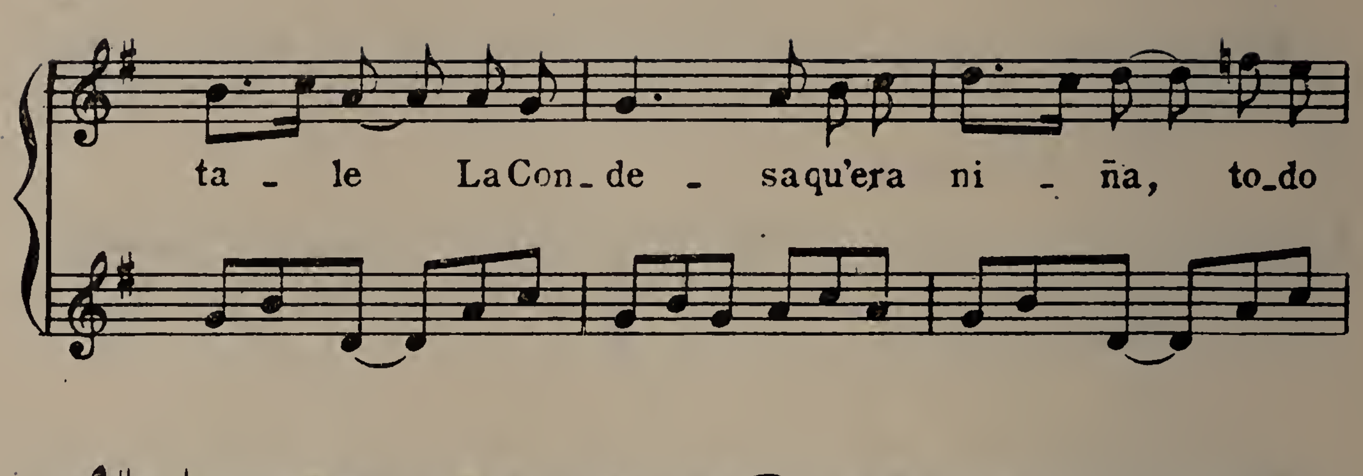
Tonada del Conde Sol

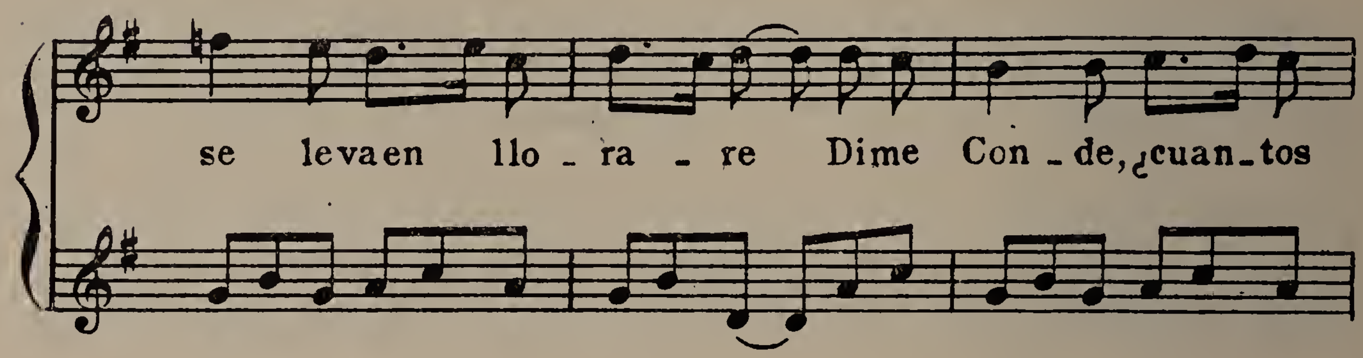
Tortosa.

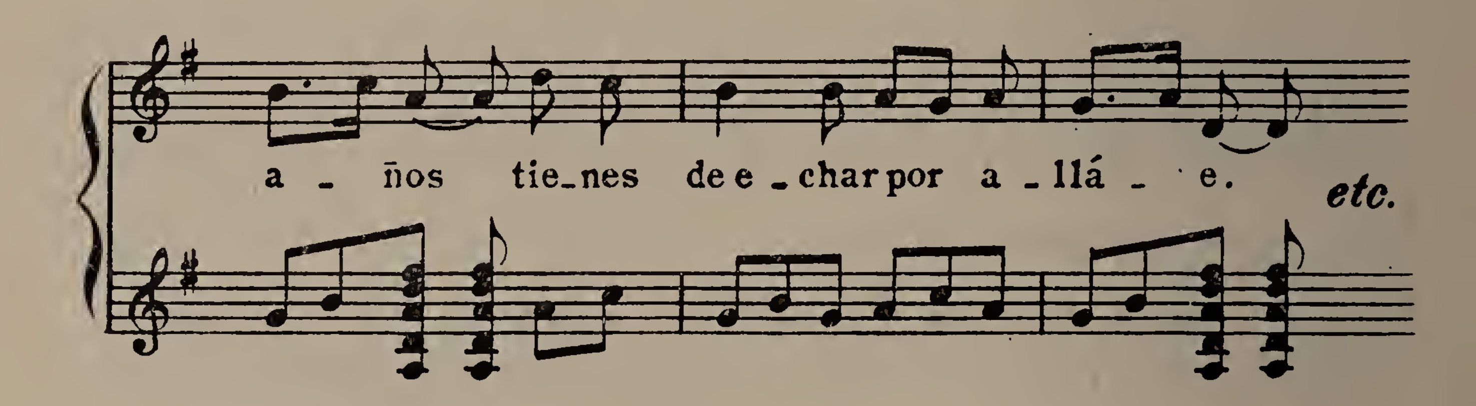
Recogida por mi.




gue - rras se pu - bli - can entre Es-pa - ña y Por - tu -
ga - le: Pena de la vi - da tie - ne Quien no
se quiera em - bar - ca - re. Al Con - de Sol le nom-
bra - ban por ca - pi - tan ge - ne - ra - le Del
Rey se fue a despe - dir de su es - po - sa otro que



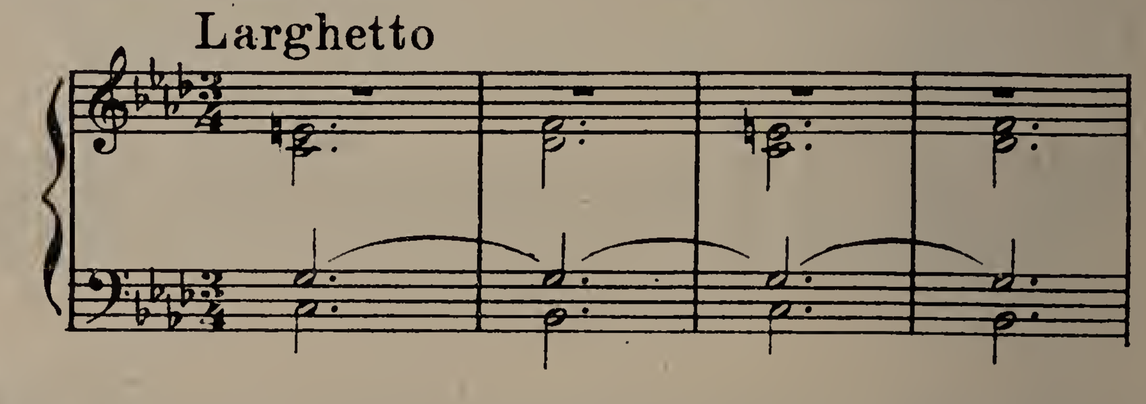


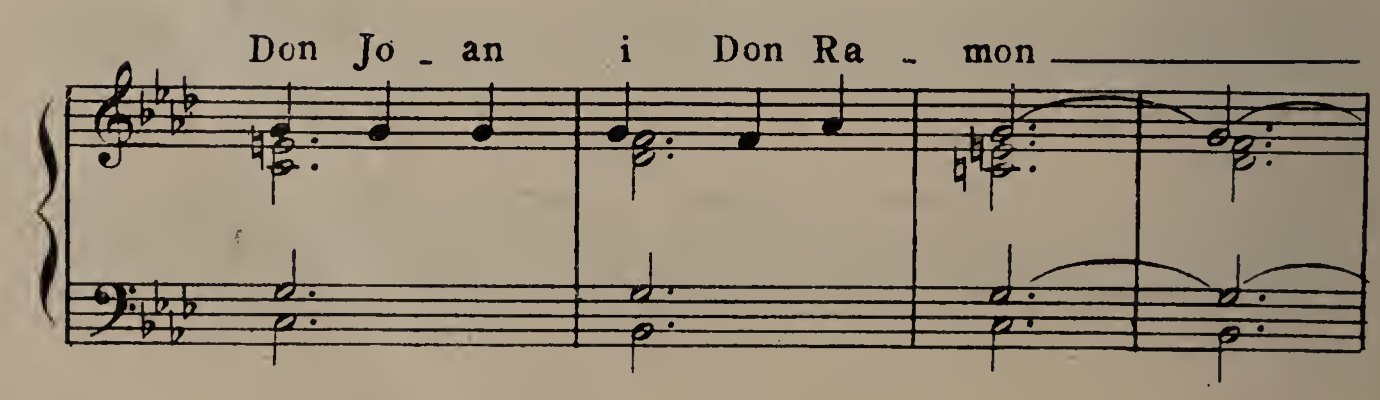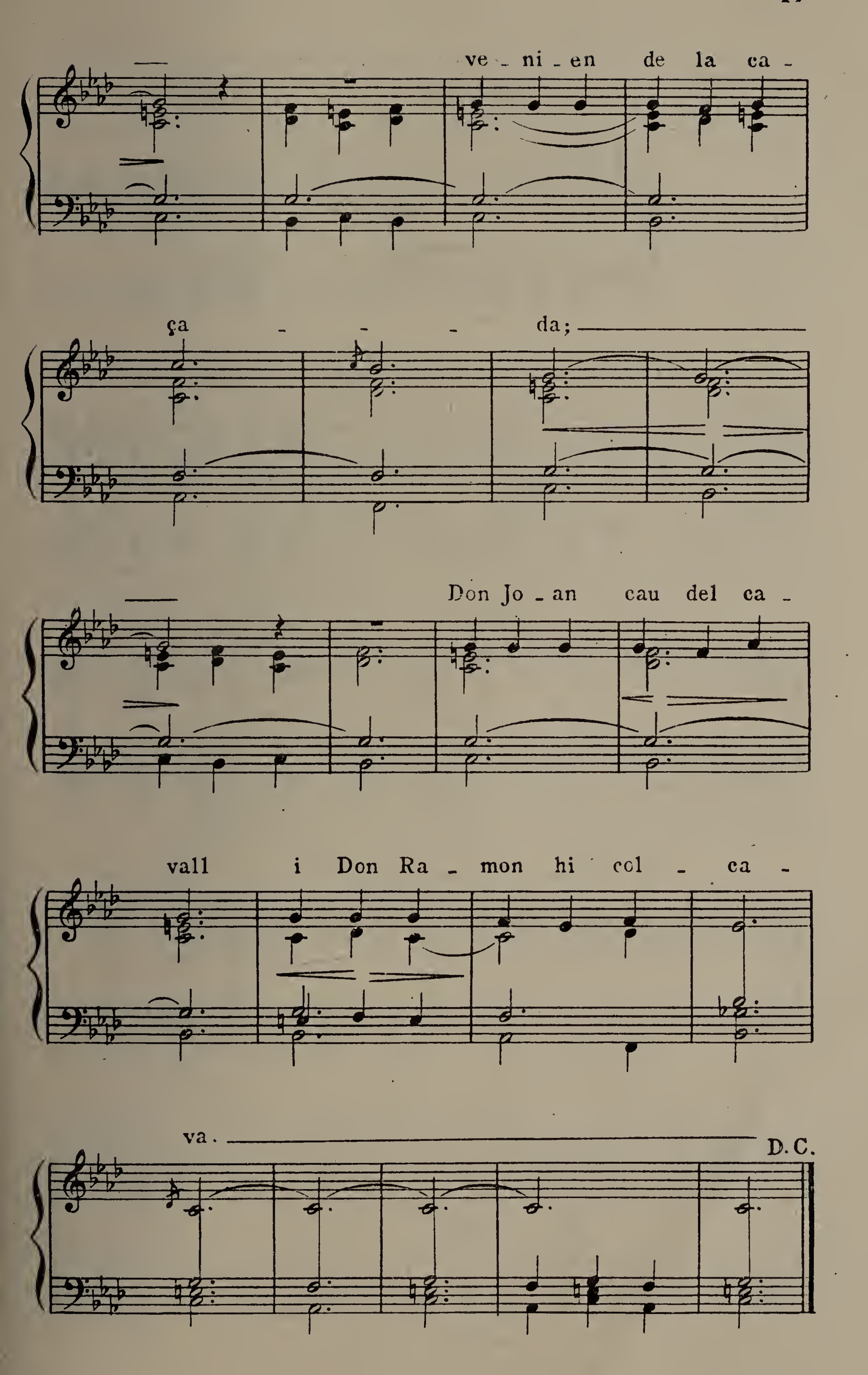


52)

Don Joan y Don Ramón

Manacor (Palma de Mallorca) *Recogido por Noguera.*



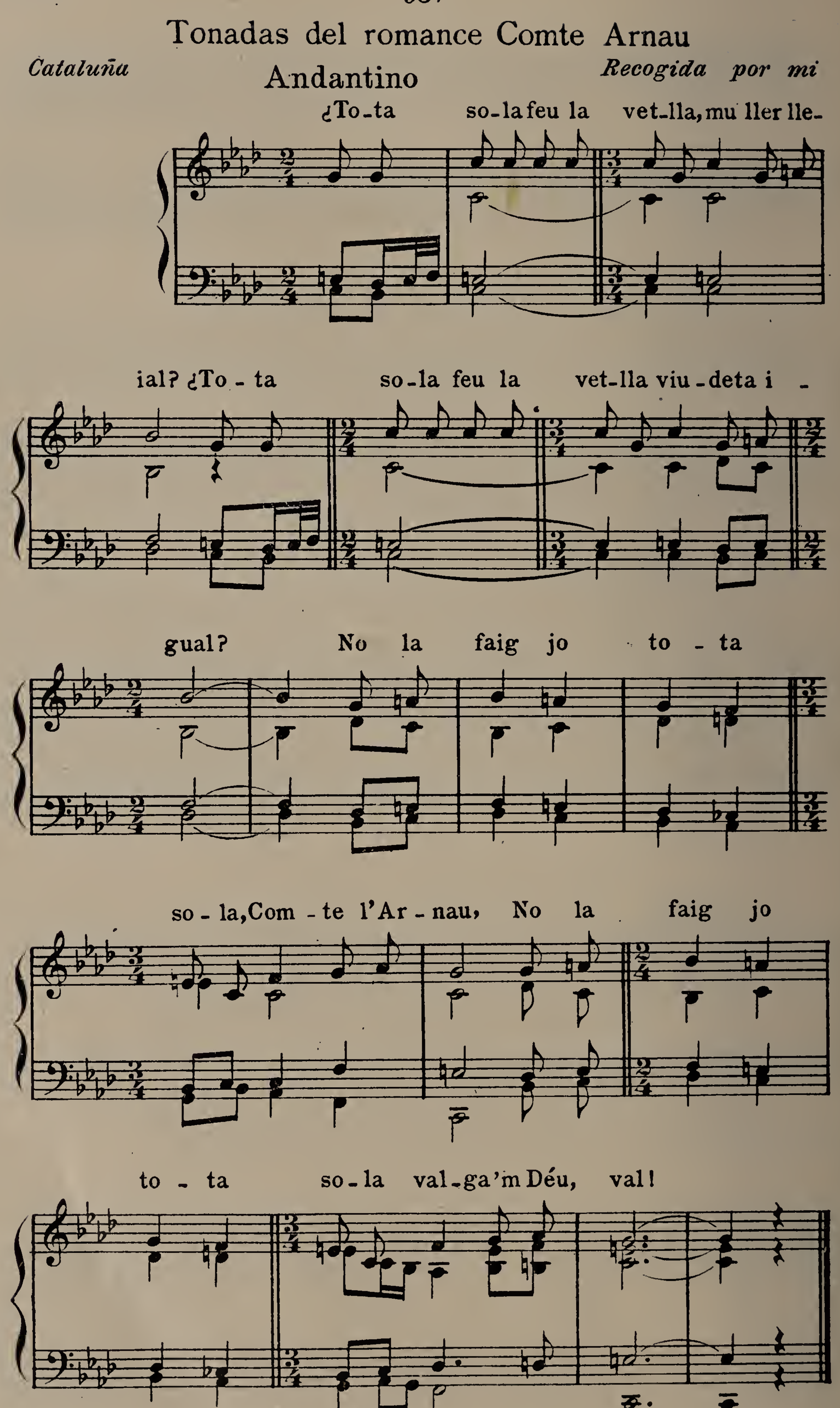



ve - ni - en de la ca -
ça - - - da;
Don Jo - an cau del ca -
vall i Don Ra - mon hi col - ca -
va.
D.C.

53)

Tonadas del romance Comte Arnau

Cataluña — Andantino — *Recogida por mi*



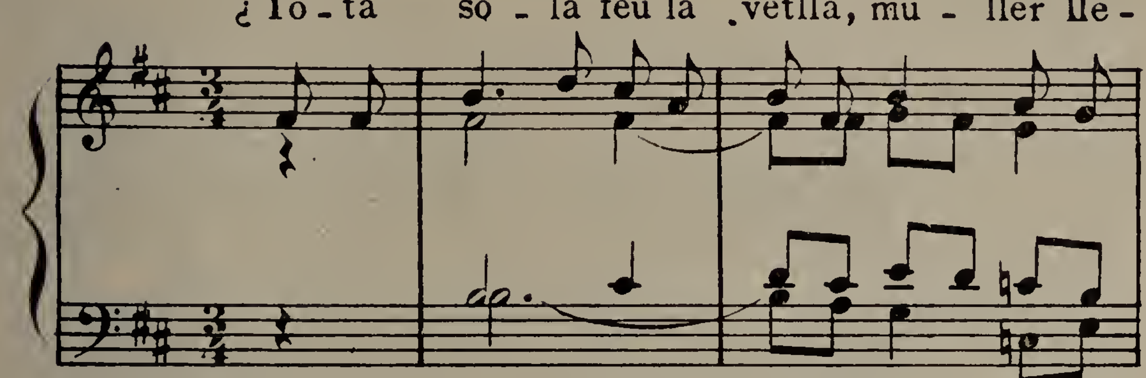
54)

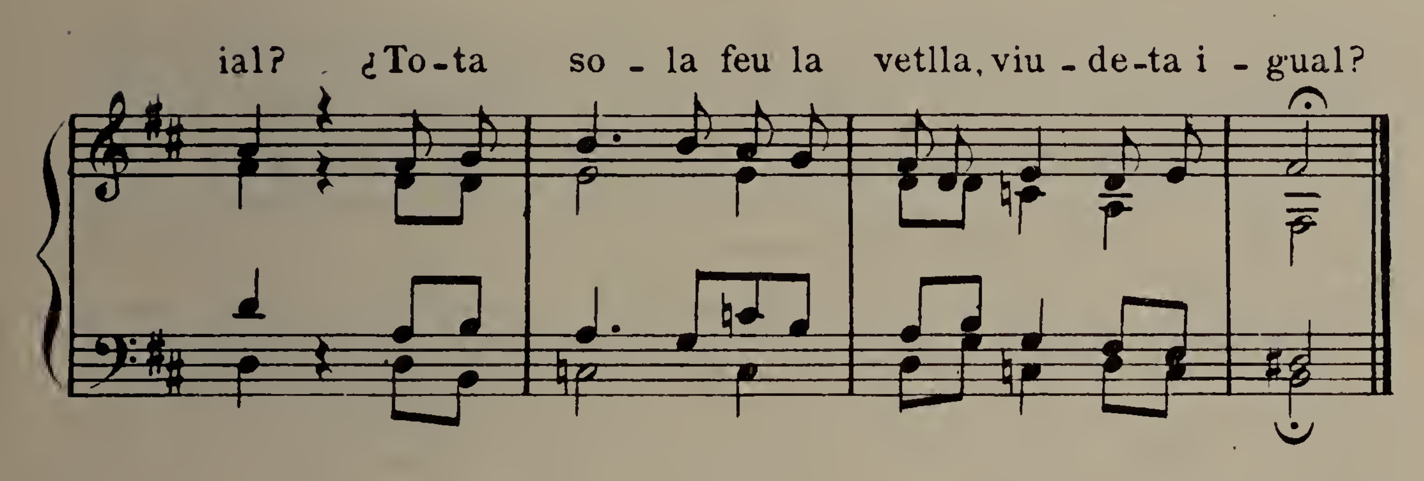
Otra tonada del mismo romance





Recogida por mi





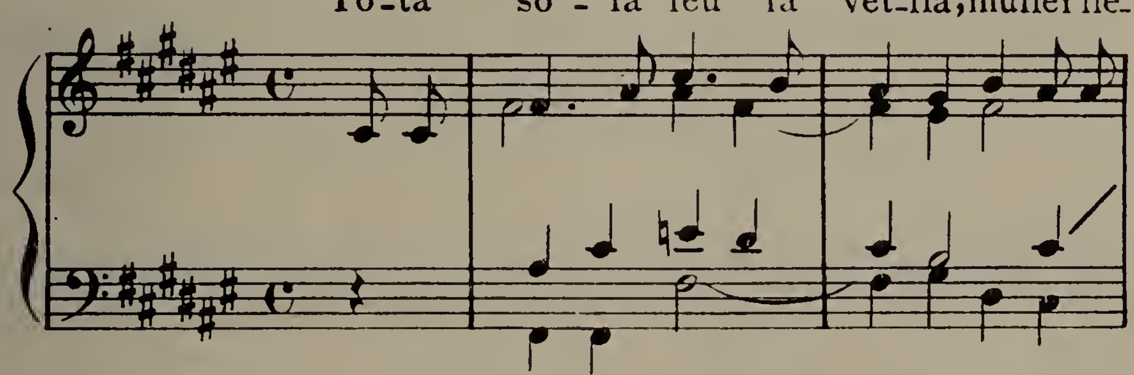
55)
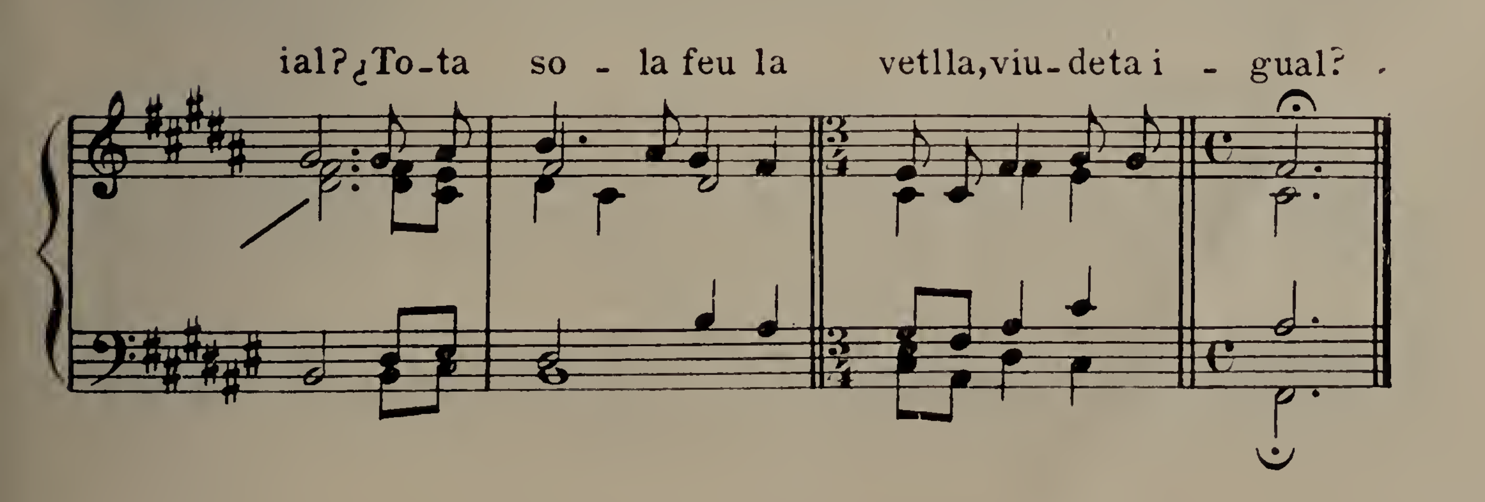
Otra

Tortosa

Allegretto

Oida a mi Madre

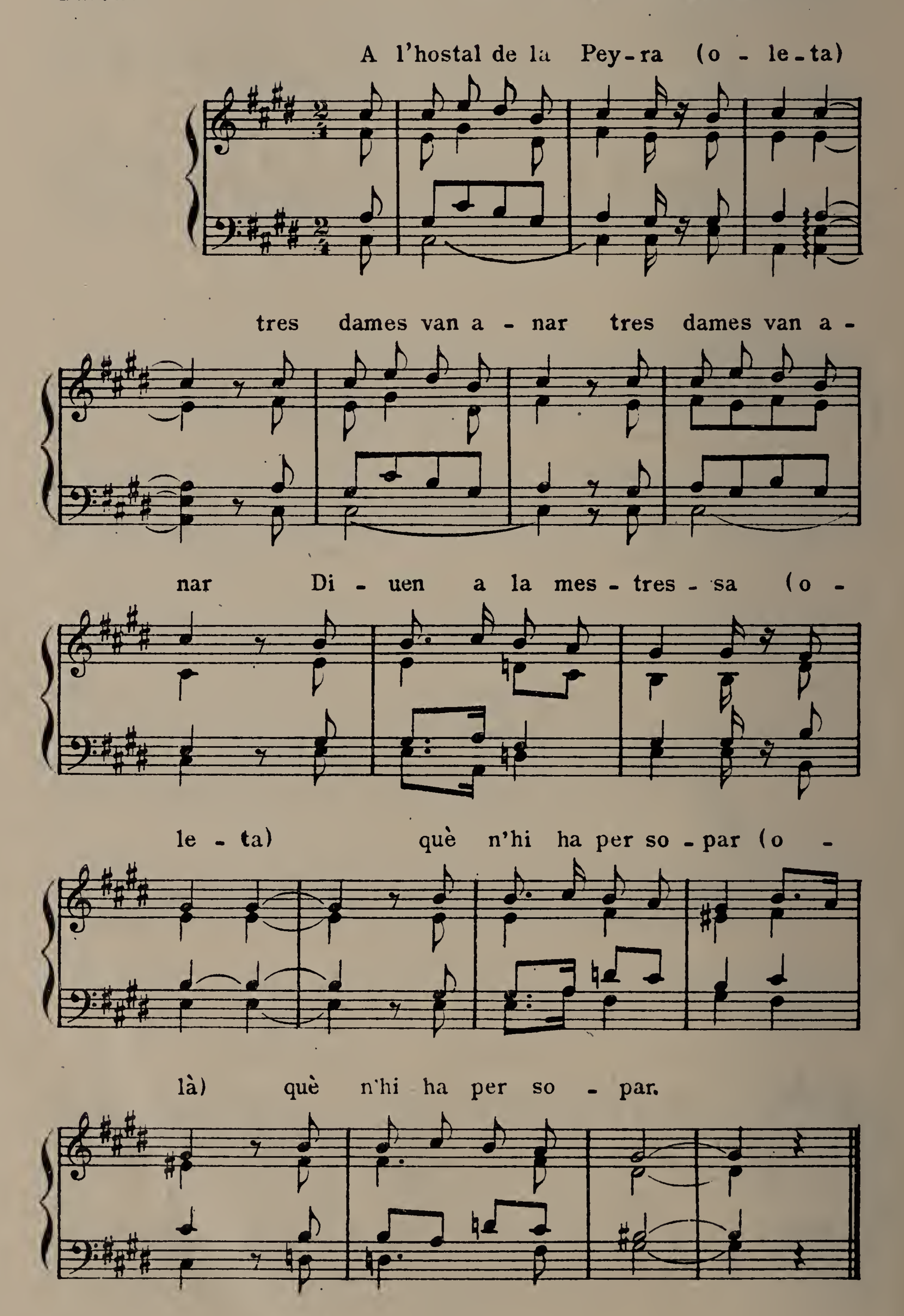




56)

La mossa de l'hostal

Tarrasa *Oída a una doncella de servicio.*



57)

Serrallonga

Gerona *Recogida por mi.*

Les ni-ne-tes plo - ren, plo-ren de tris-

tor Per-què el Ser - ra - llon - ga

p

n'és a la pre - só (fa - ra - ra - ra)

Poco più lento
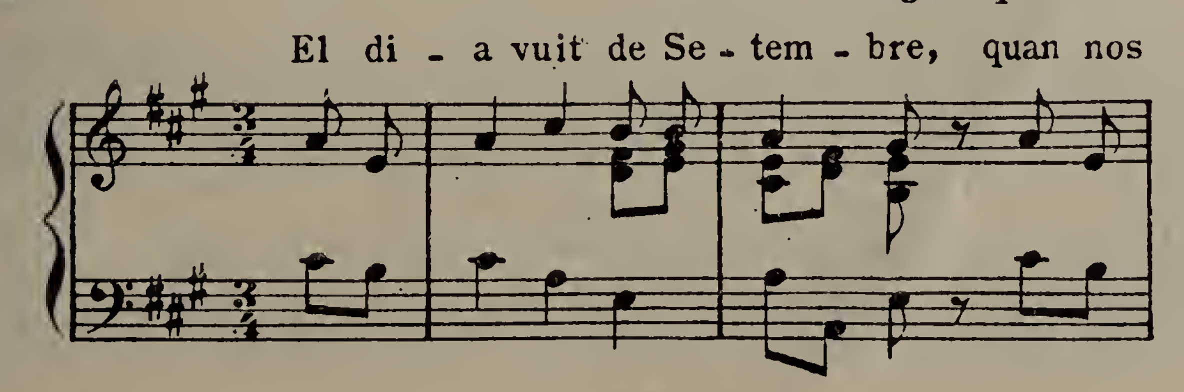
sfz p

n'és a la pre - só (fa-ra - ró)

58)

Los presos de Perpinyà

La Bisbal *Recogida por mi.*



va - ren a - ga - far. A - llí a l'hos - tal del

Sa - bre as - sen - tats en u - na tau - la, as - sen-
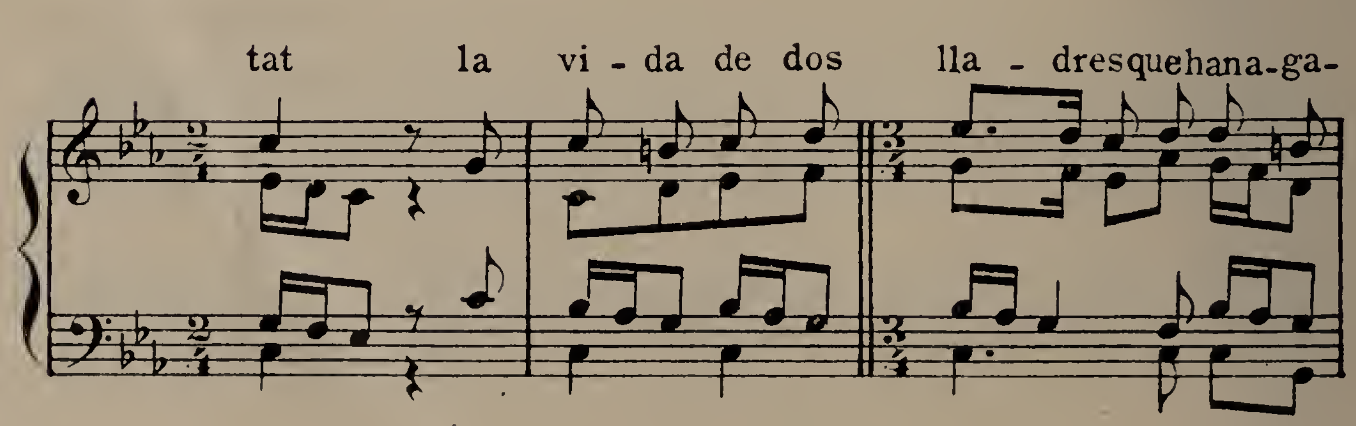
tats en u - na tau - la amb po - llastres en els plats.
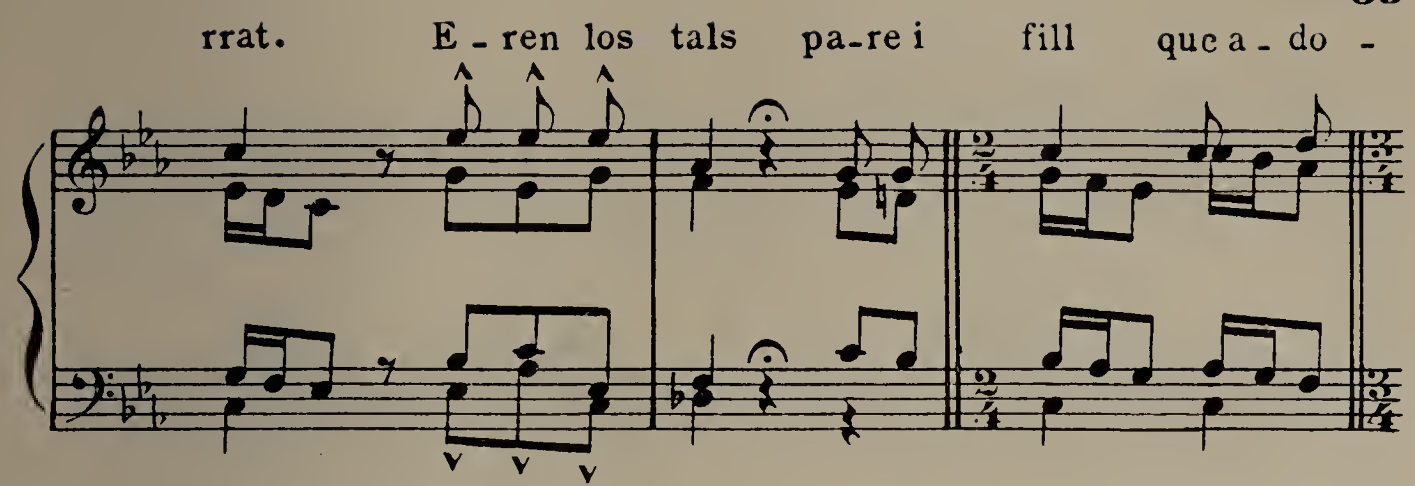
59)
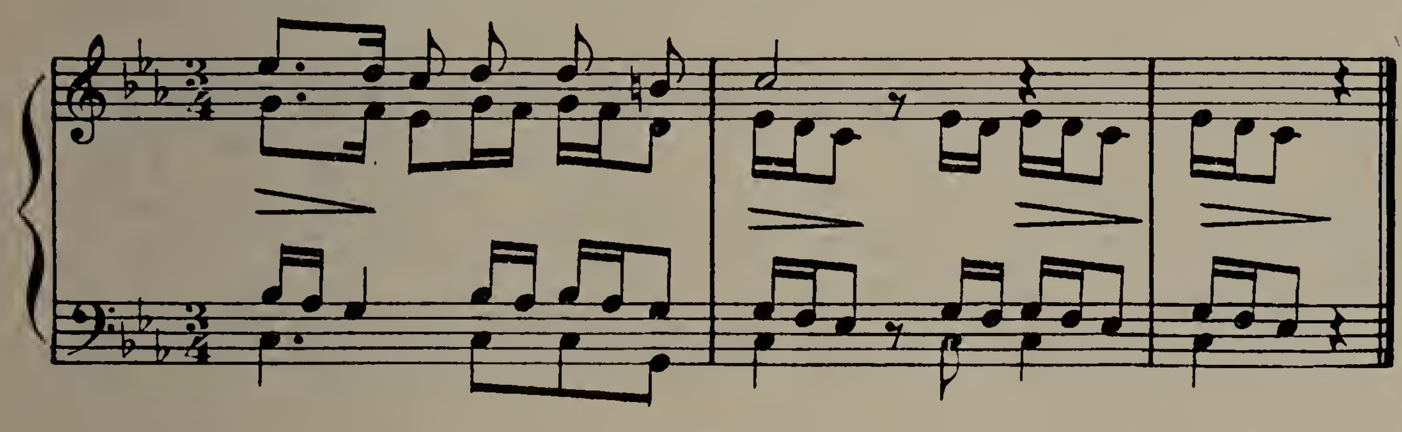
Xafarrocas

La Bisbal Allegretto *Recogida por mi*

L'any mil vuit cents i dos se ha dic -
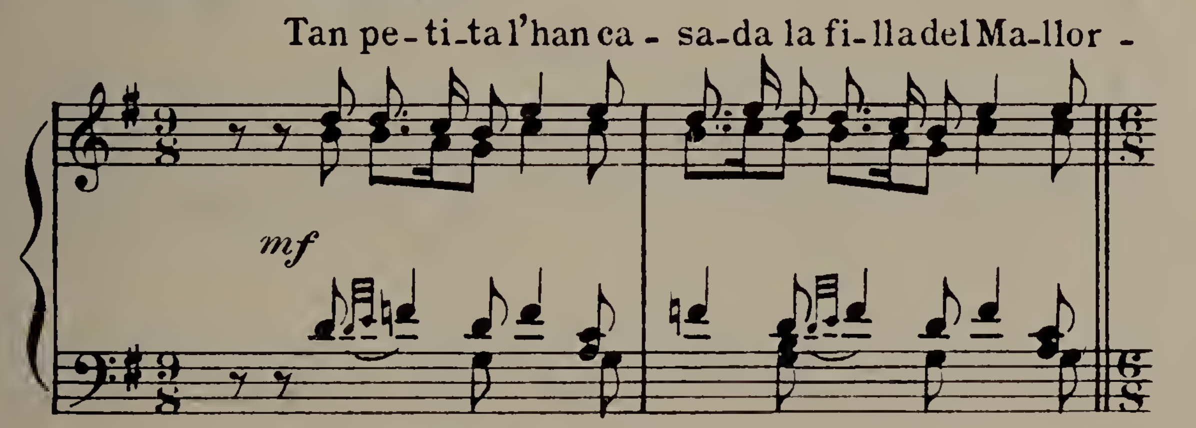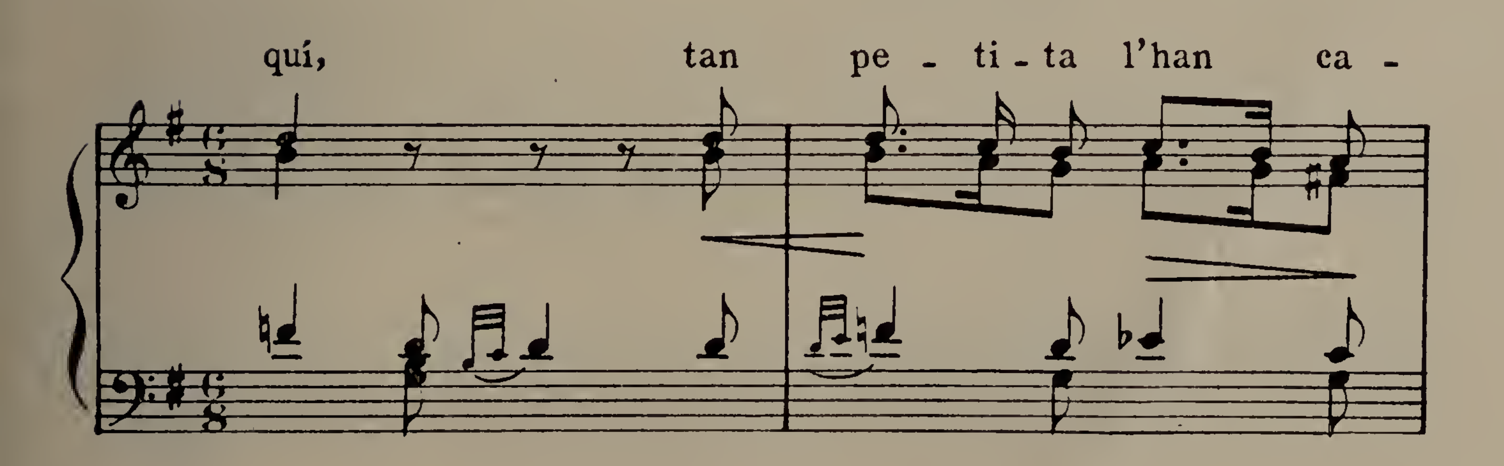






60)

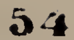
La esposa rescatada, ó la hija del Mallorquín
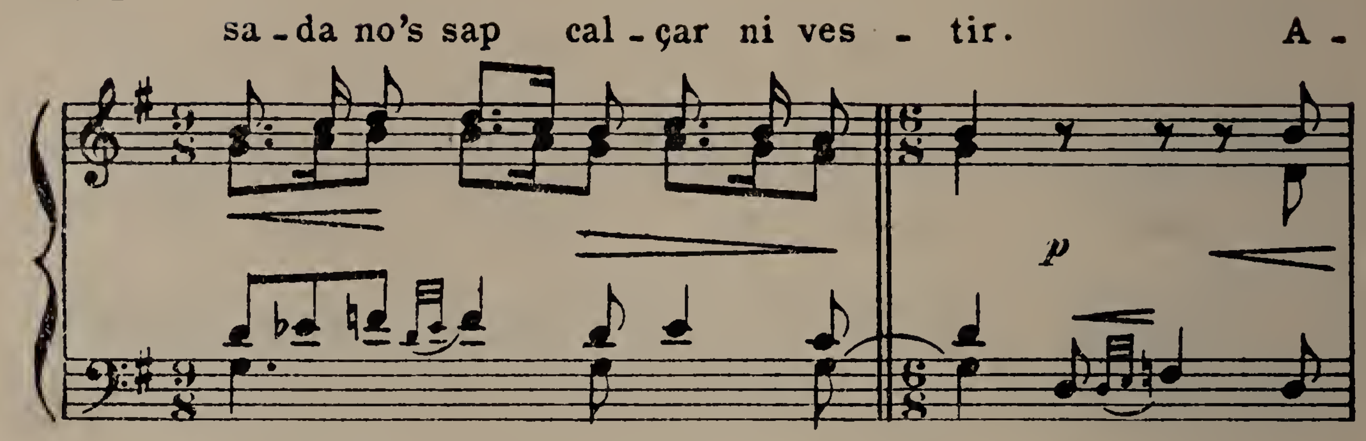
Tarrasa *Recojida por mi.*

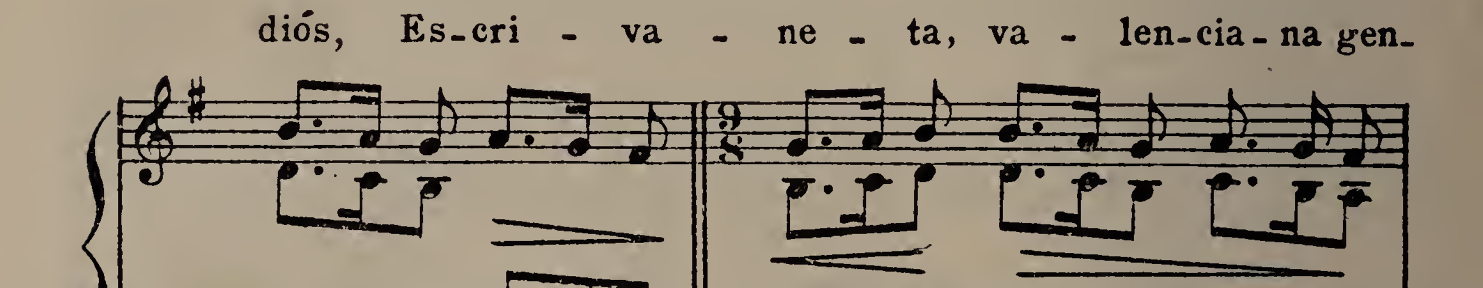
All.º moderato

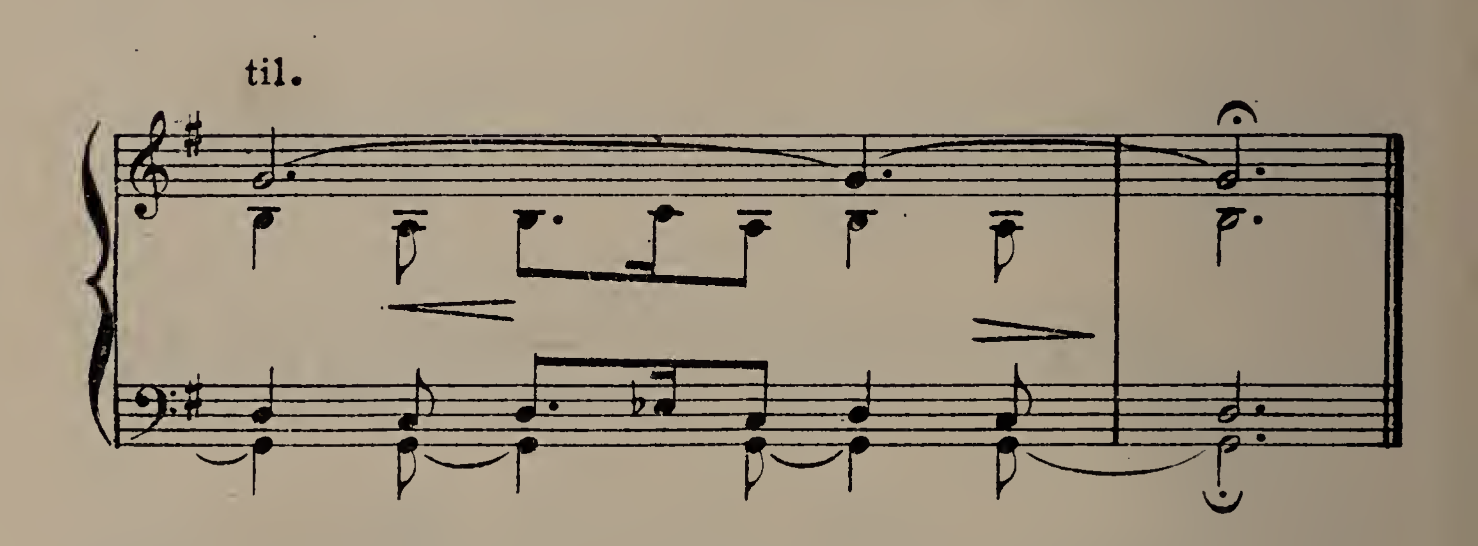








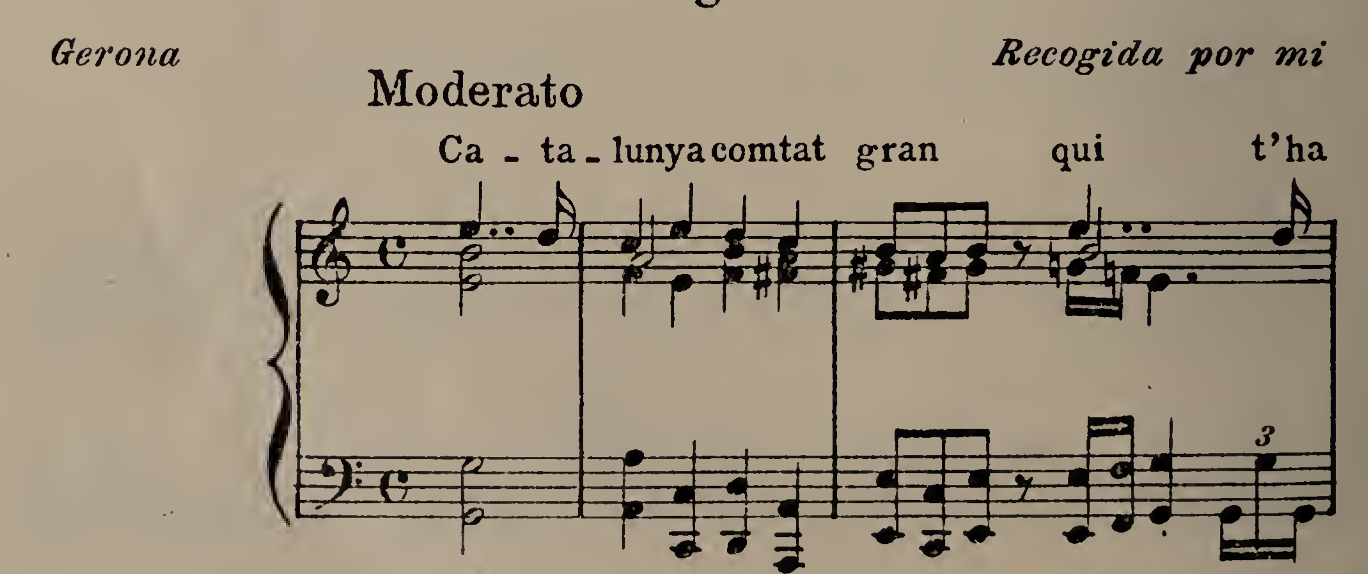


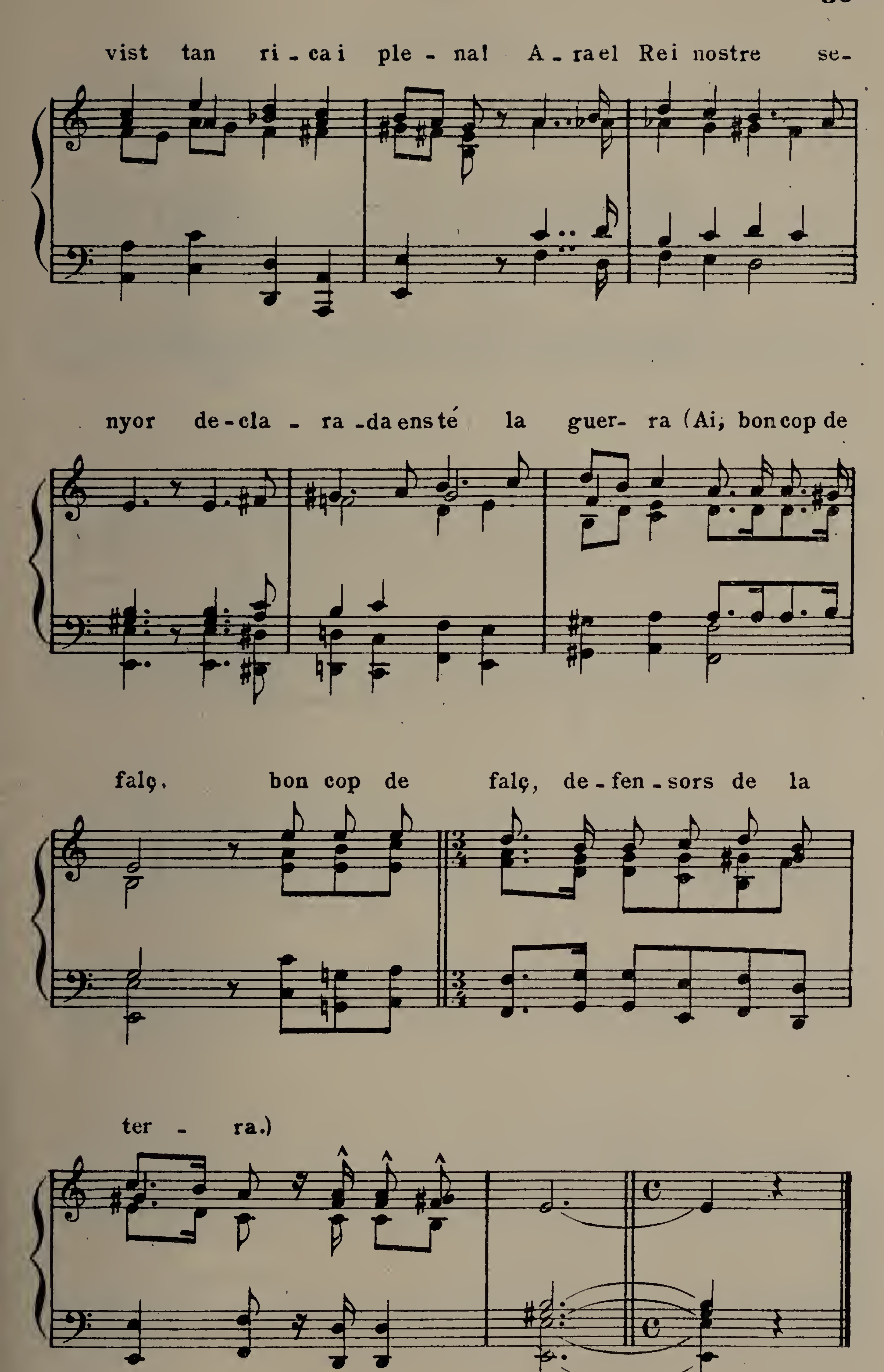


61)

Los segadors

Gerona *Recogida por mi*



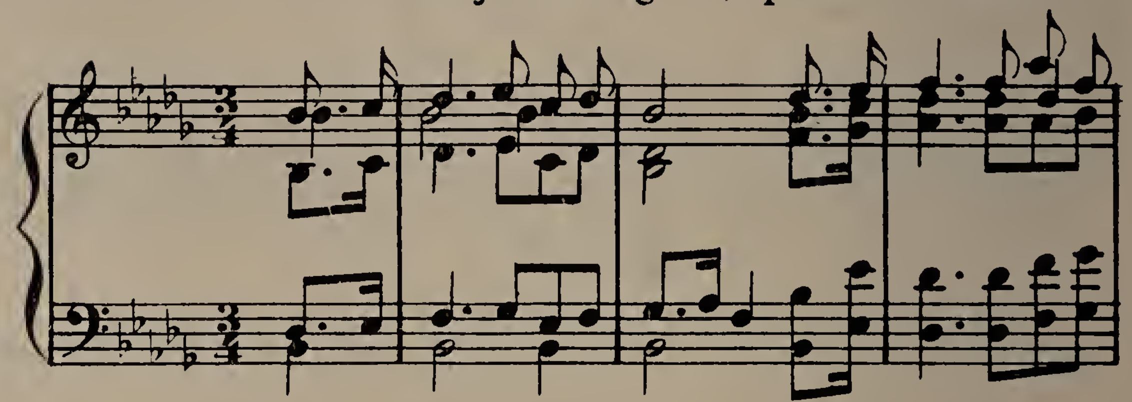

vist tan ri - ca i ple - na! A - ra el Rei nostre se-
nyor de - cla - ra - da ens té la guer- ra (Ai, bon cop de
falç, bon cop de falç, de - fen - sors de la
ter - ra.)
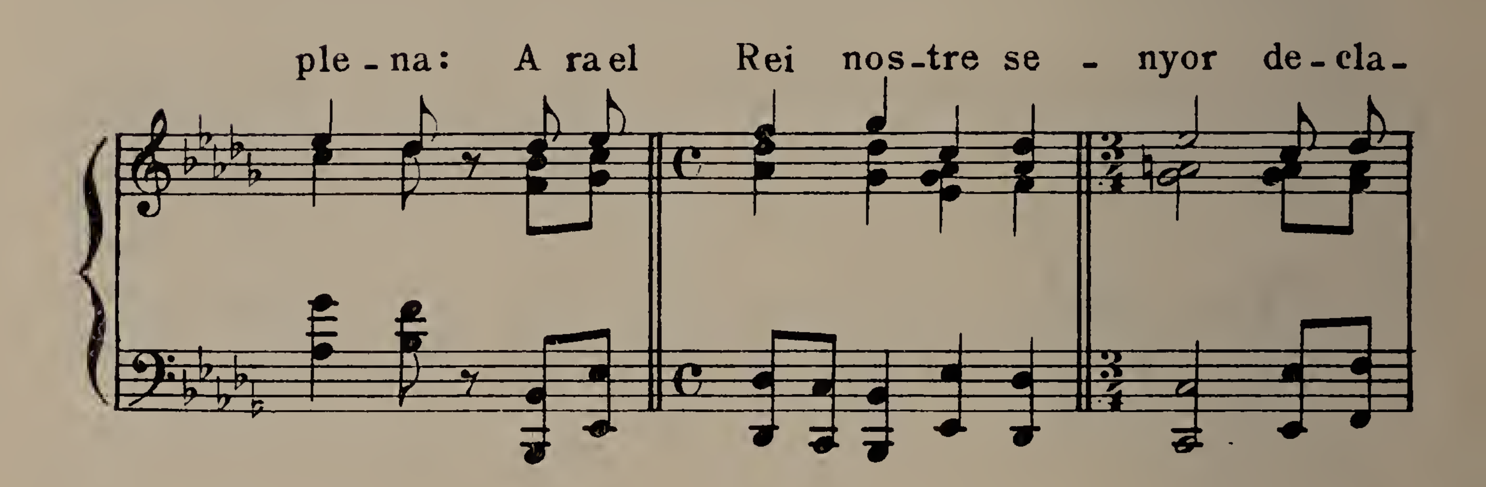
62)
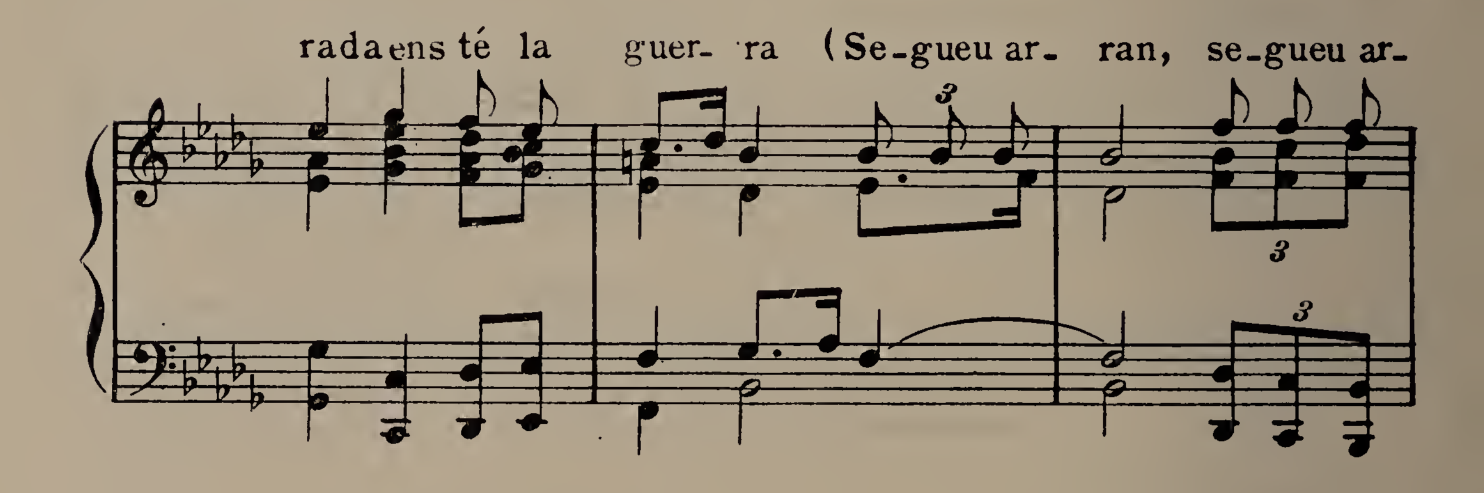
Otra versión
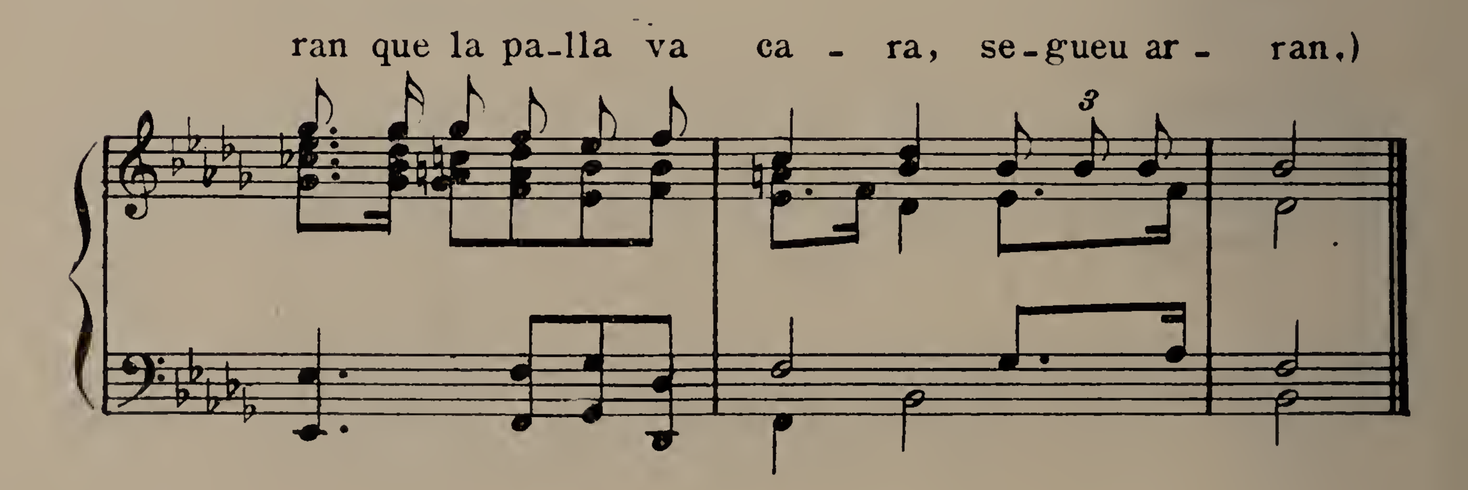
La Bisbal *Recogida por mi.*

Maestoso







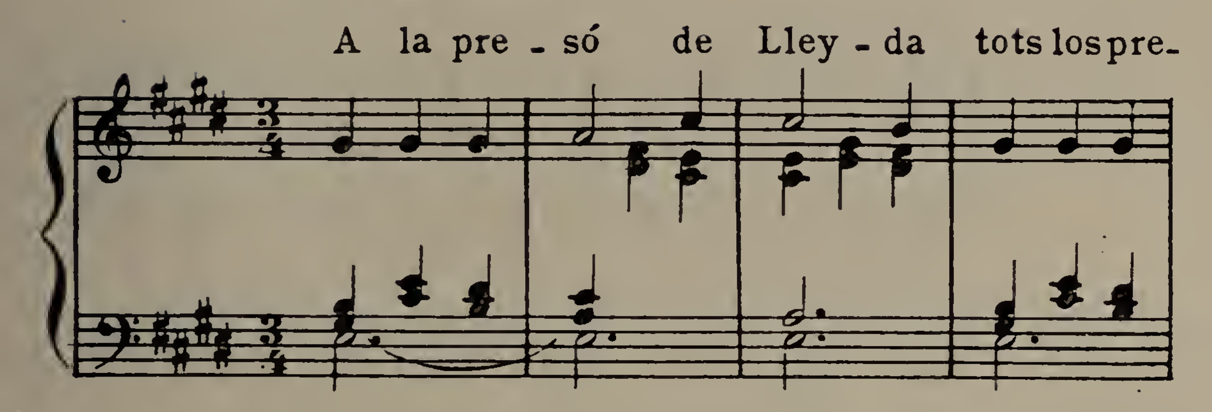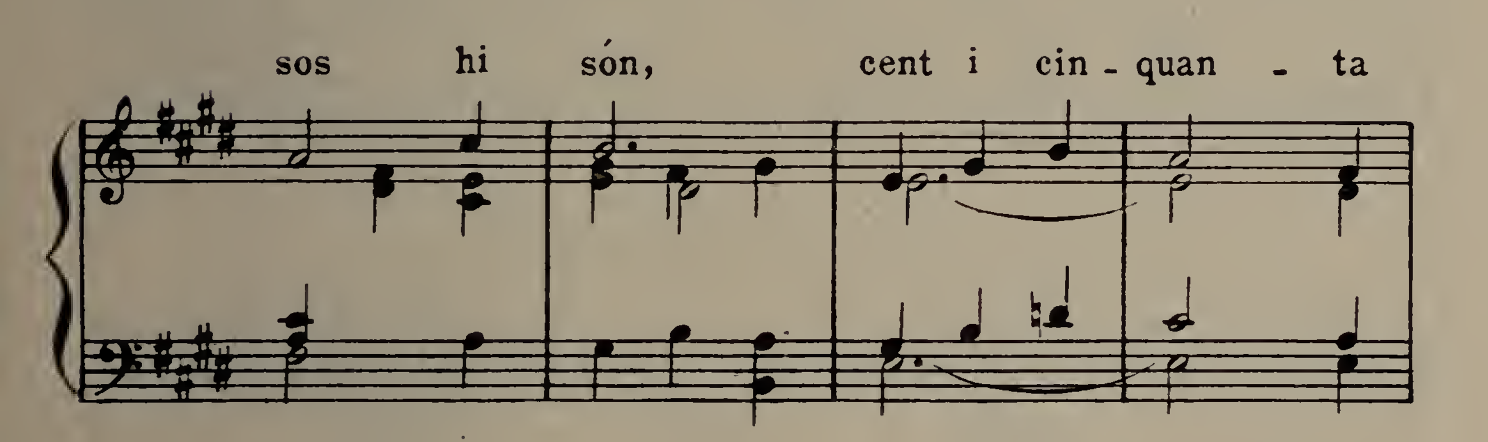


63)
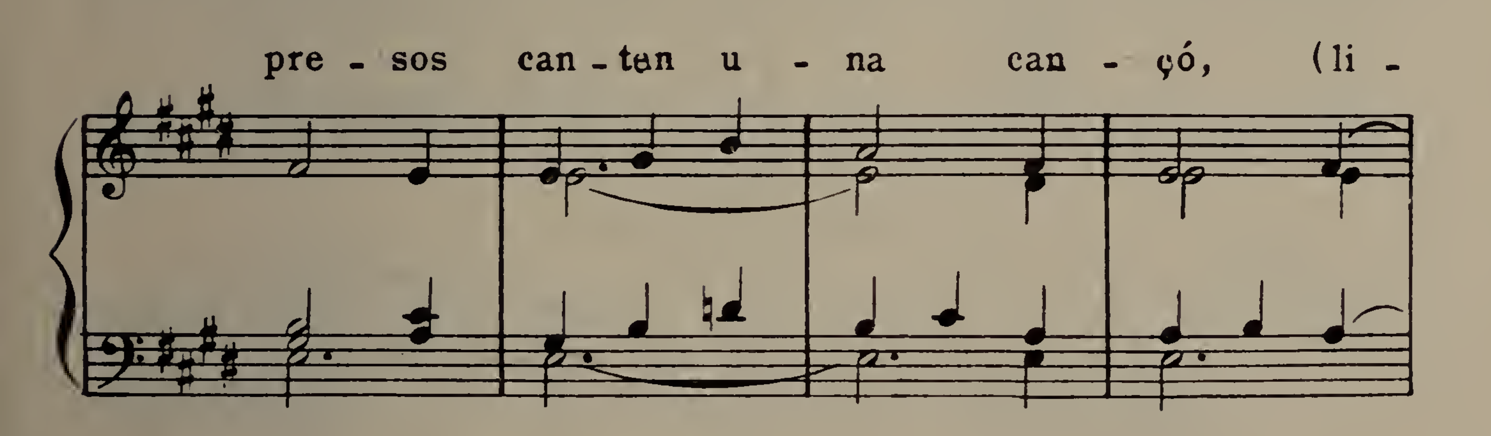
Los presos
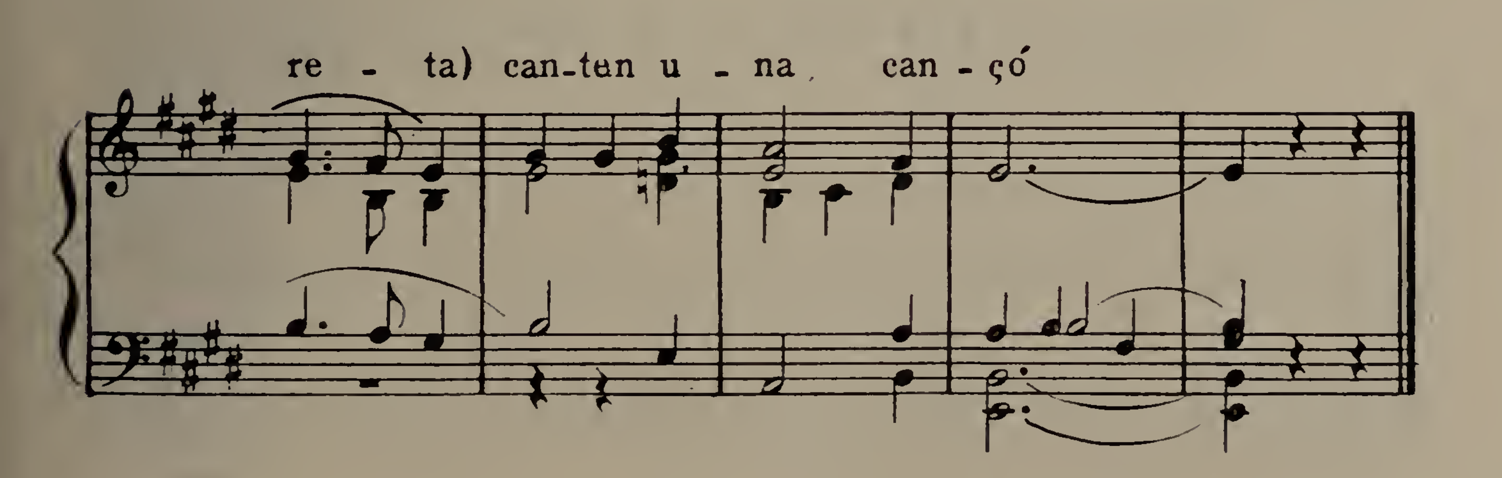
Montserrat *Oída a una viejecita.*

Moderato





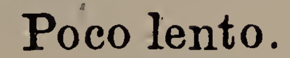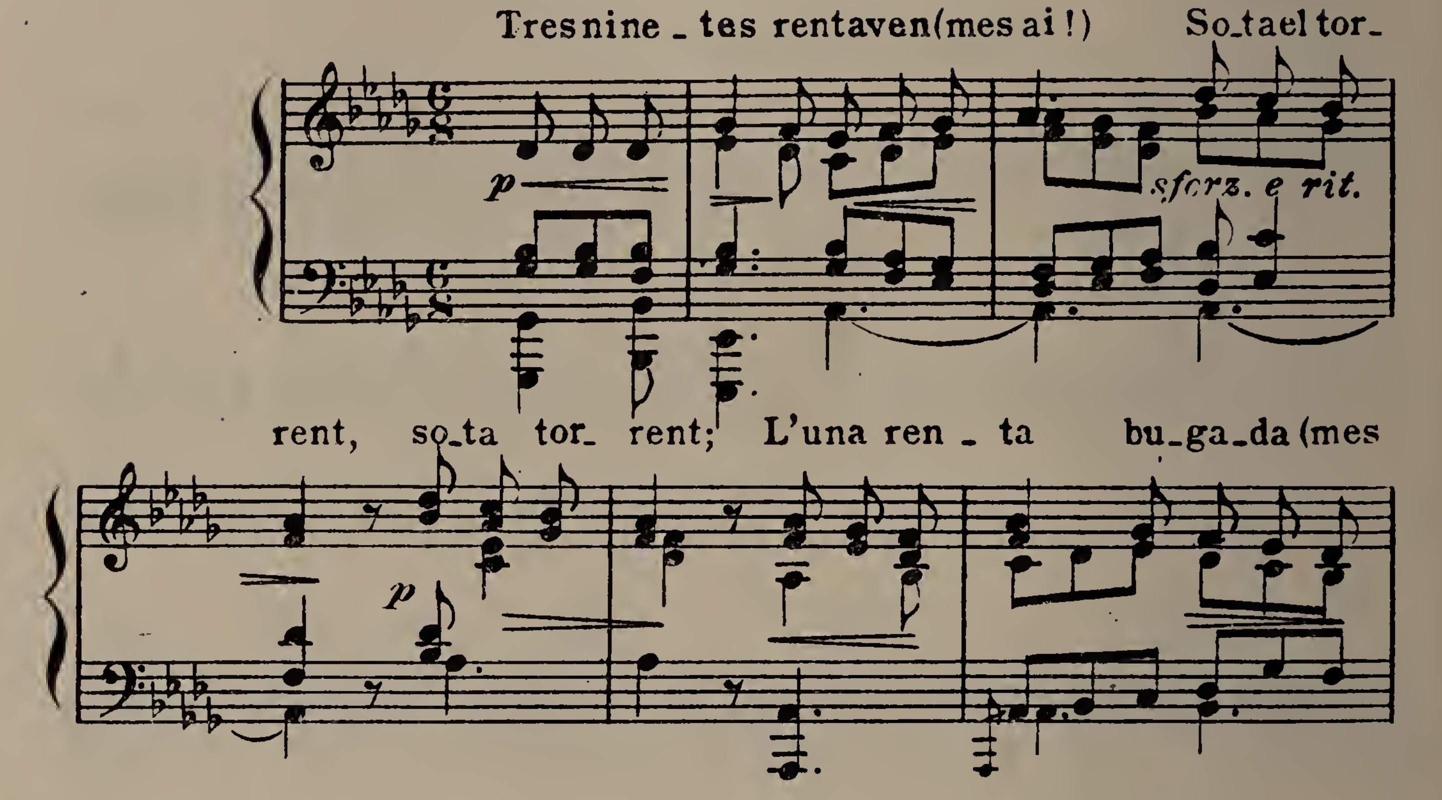




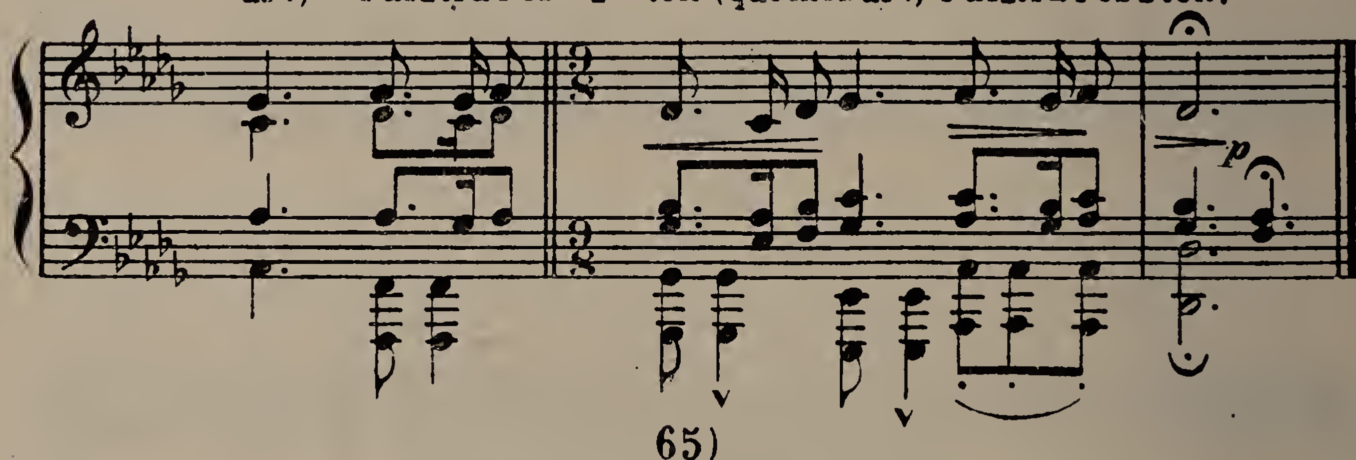
64)

El hijo del Rey.

San Celoni (Cataluña) *Recogida por mi.*
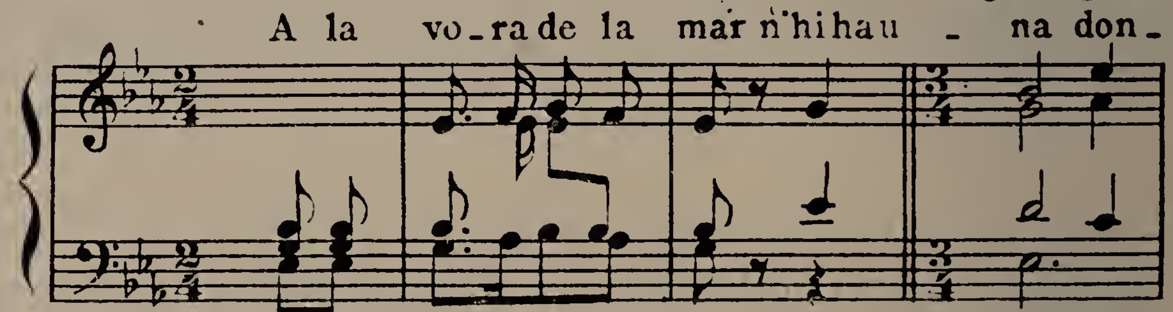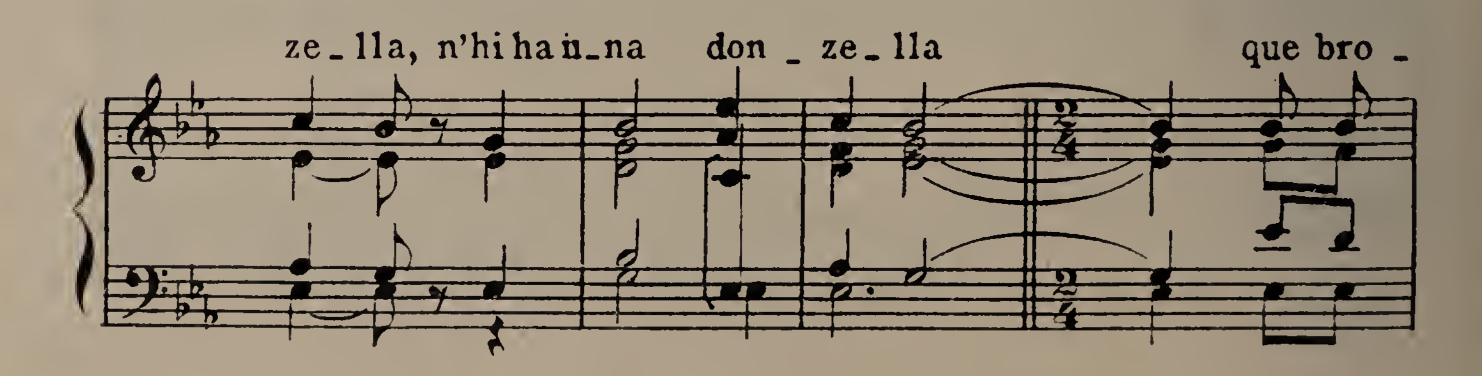






65)
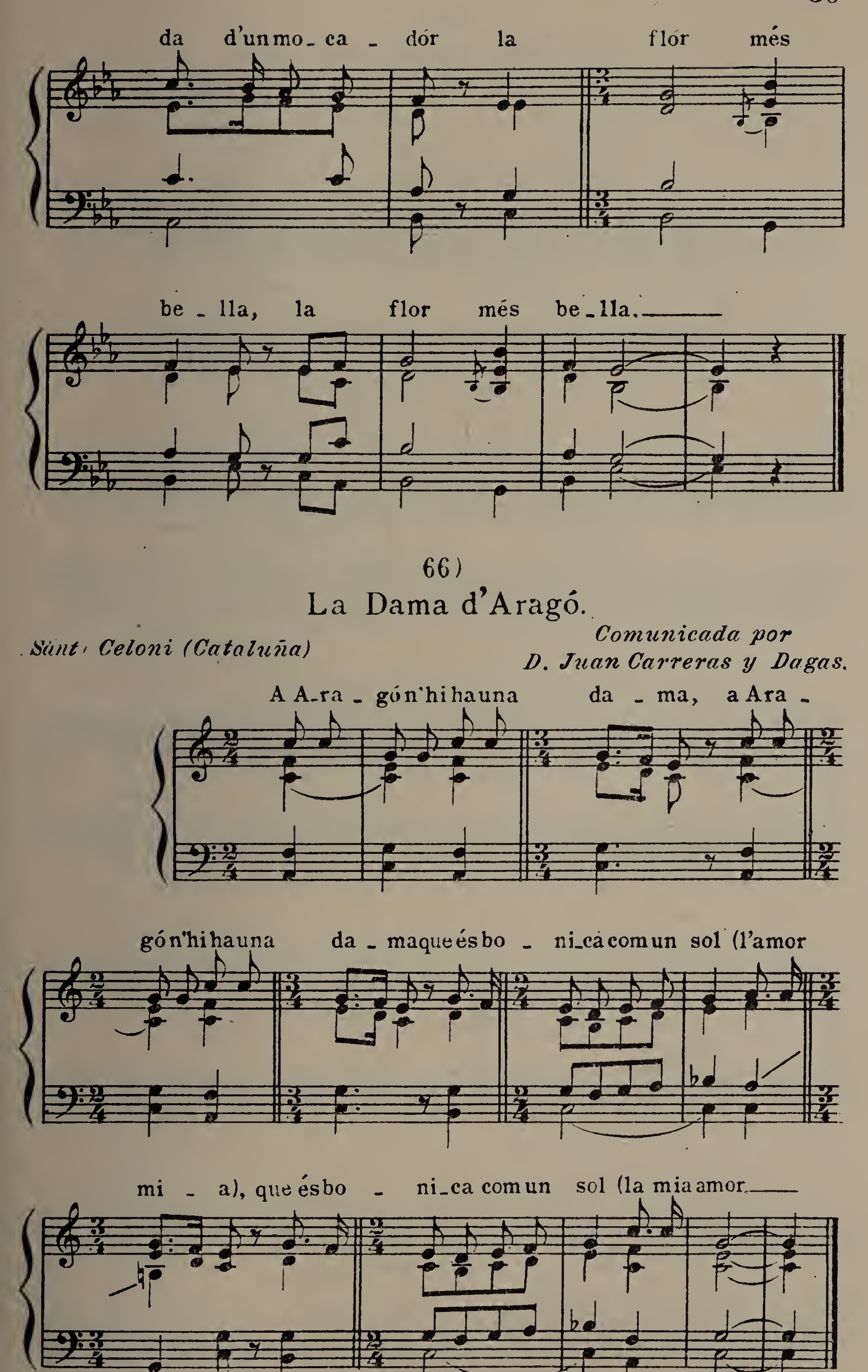
El rey marinero.



Comunicada por
D. Juan Carreras y Dagas.



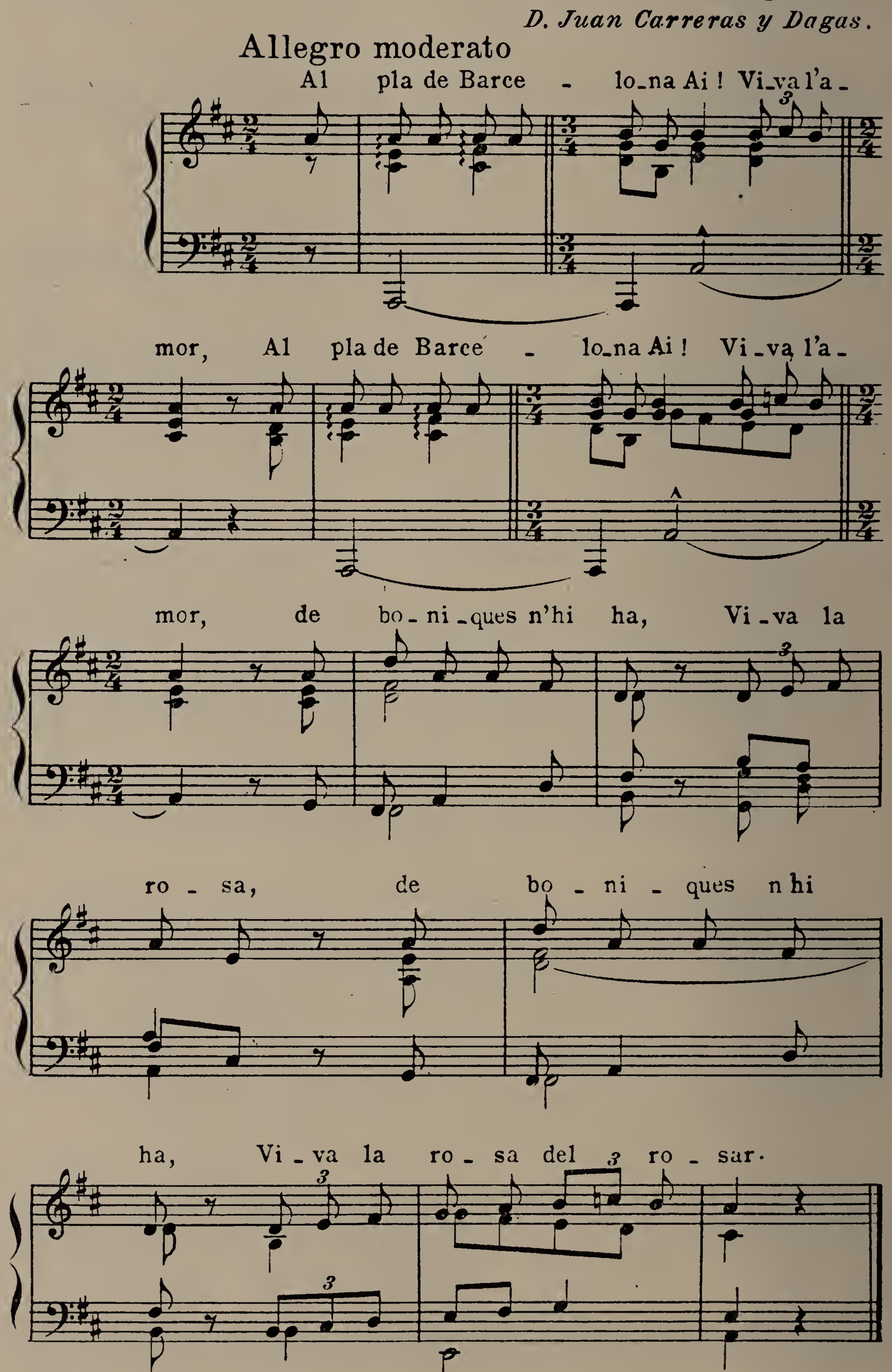



da d'un mo_ca _ dór la flór més
be _ lla, la flor més be_lla.
66)
La Dama d'Aragó.
Sant Celoni (Cataluña)
Comunicada por
D. Juan Carreras y Dagas.
A A_ra _ gón'hi hauna da _ ma, a Ara _
gón'hi hauna da _ maqueésbo _ ni_càcomun sol (l'amor
mi _ a), que ésbo _ ni_ca comun sol (la mia amor

67)

La niña desenvuelta

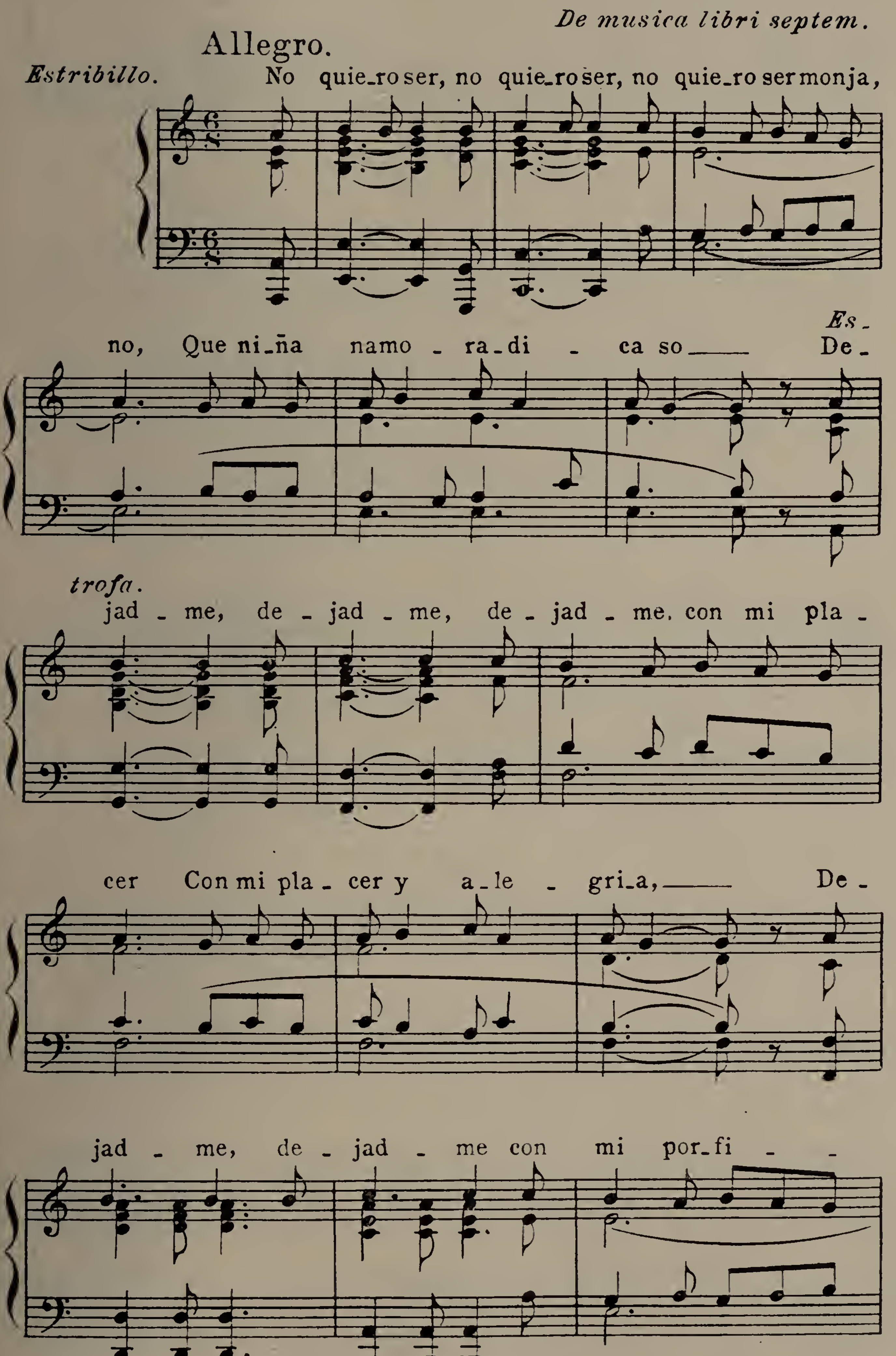
Comunicada por
D. Juan Carreras y Dagas.
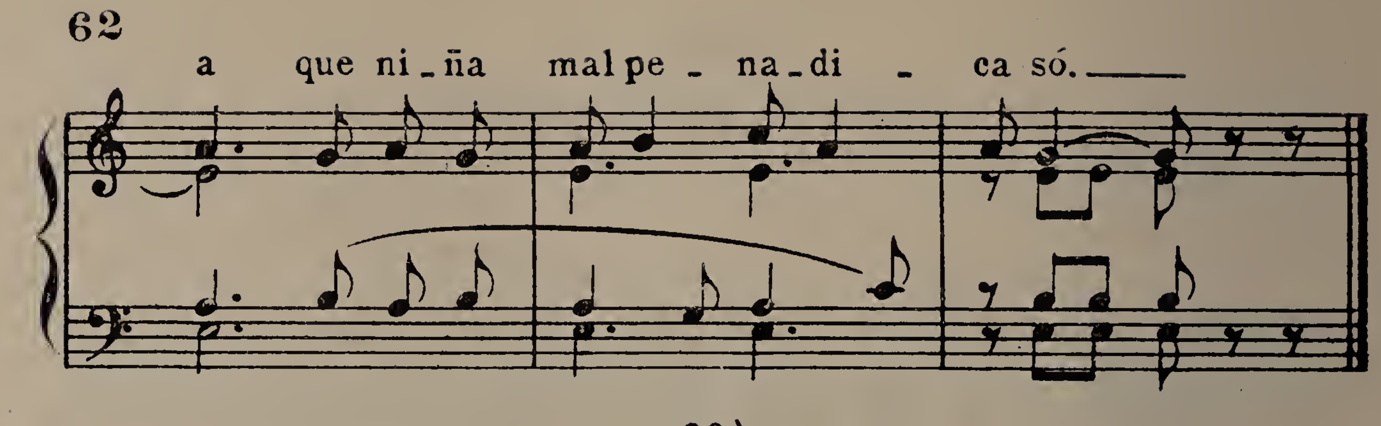


68)

Estribillo de una canción.

Salinas.
De musica libri septem.



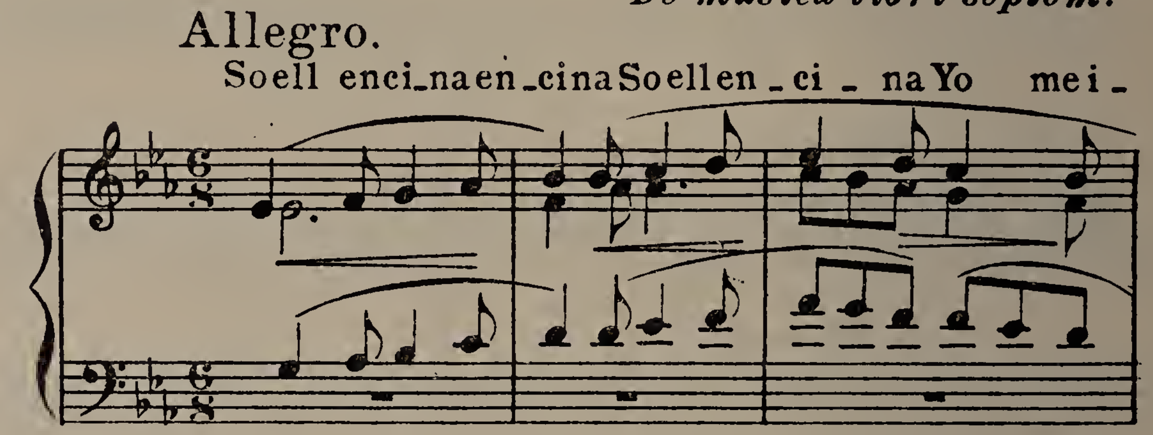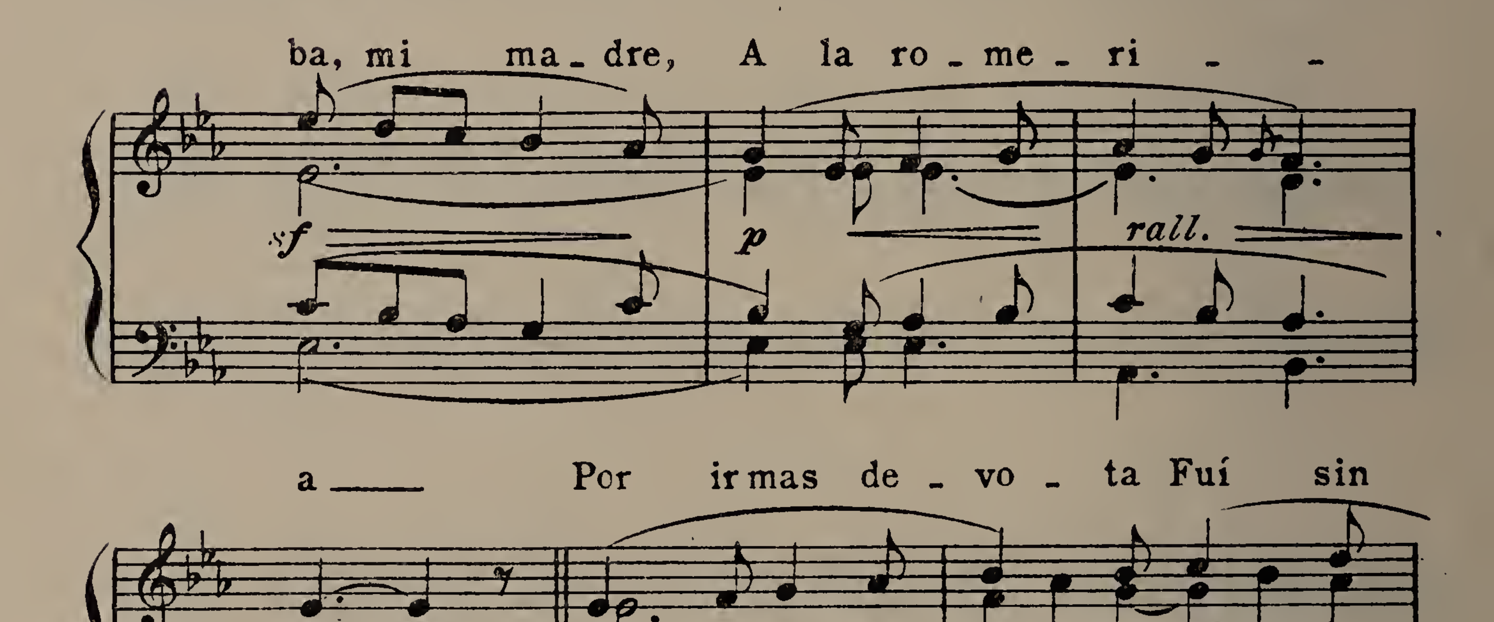


69)

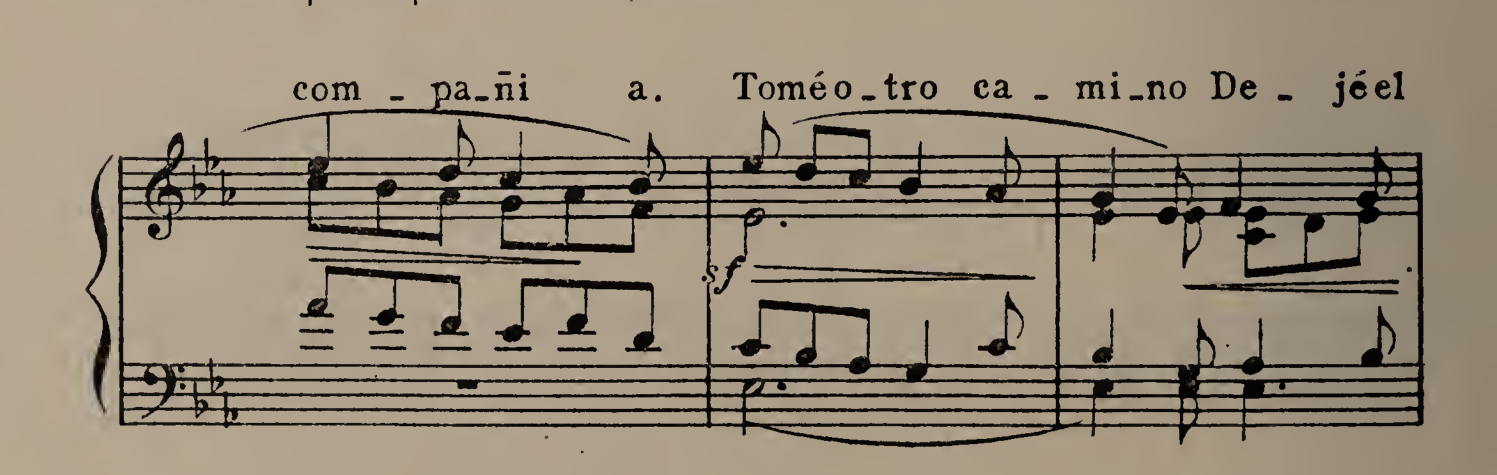
Romancillo.

Salinas
De música libri septem.

Allegro.

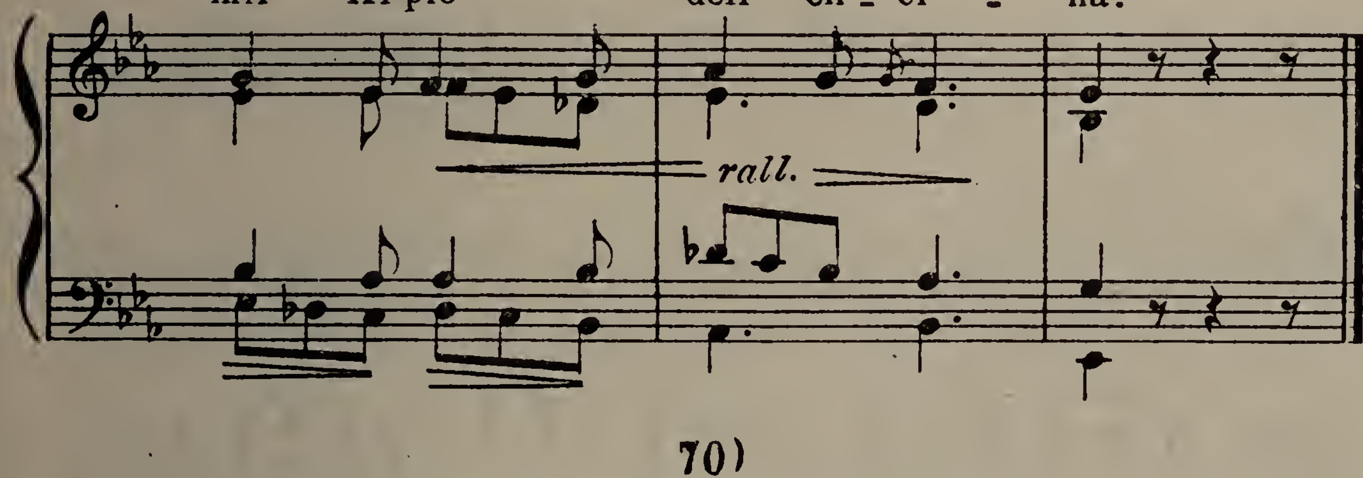






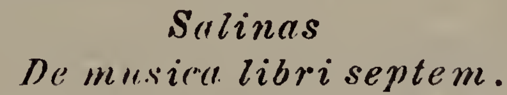
que te - ní - a.—— Ha - lle-me per -

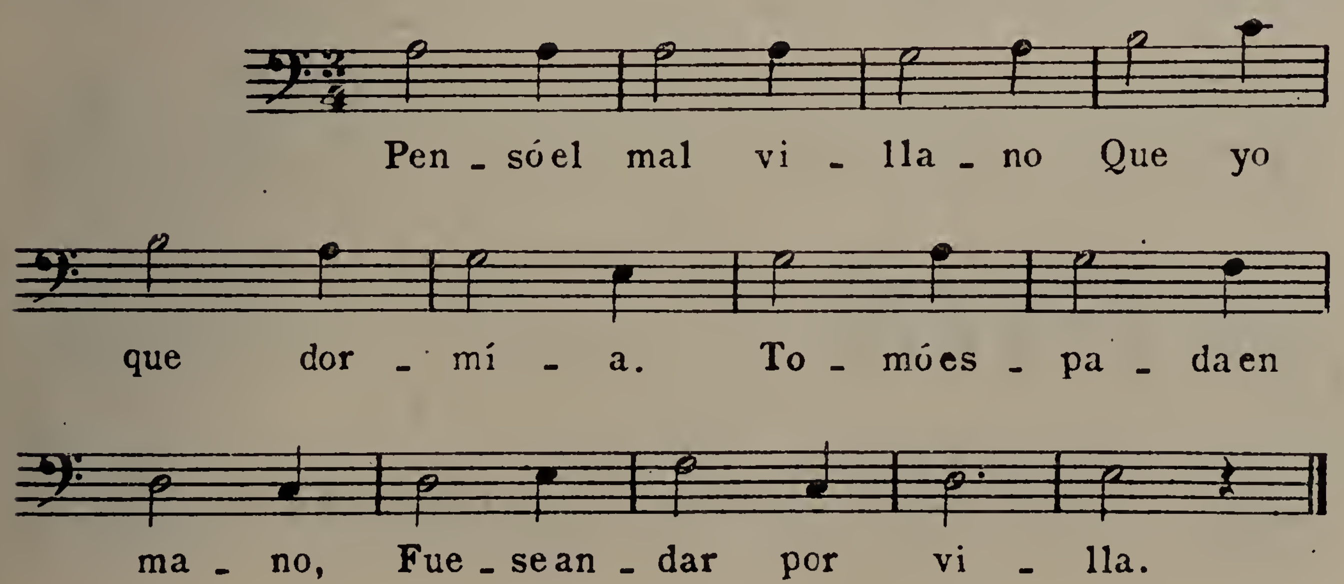
di - da En u - na monta - ña E-che-me á dor -



70)

Pensó el mal villano...

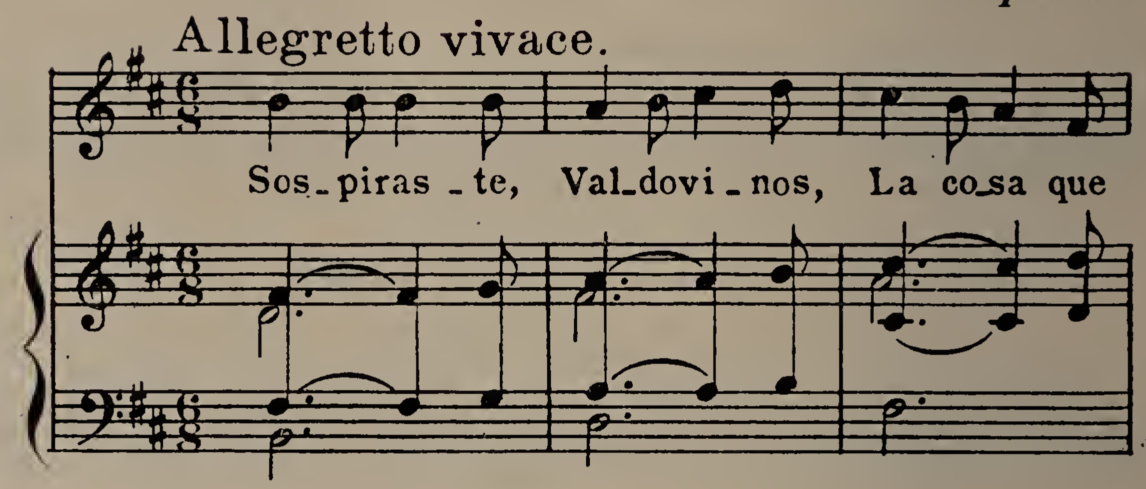

Salinas
De musica libri septem.

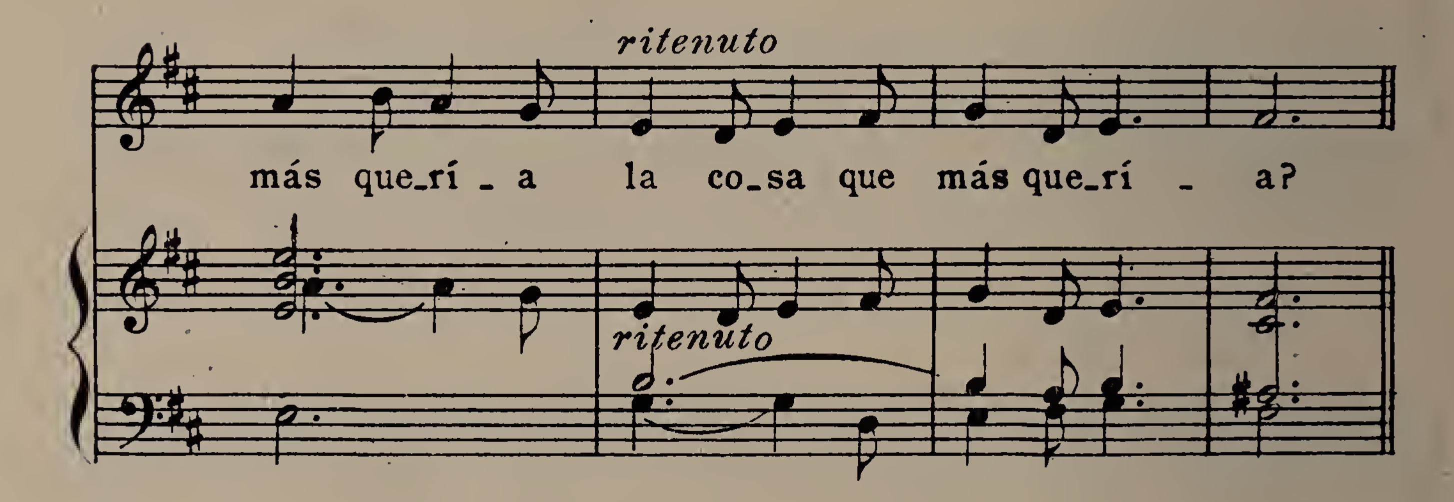


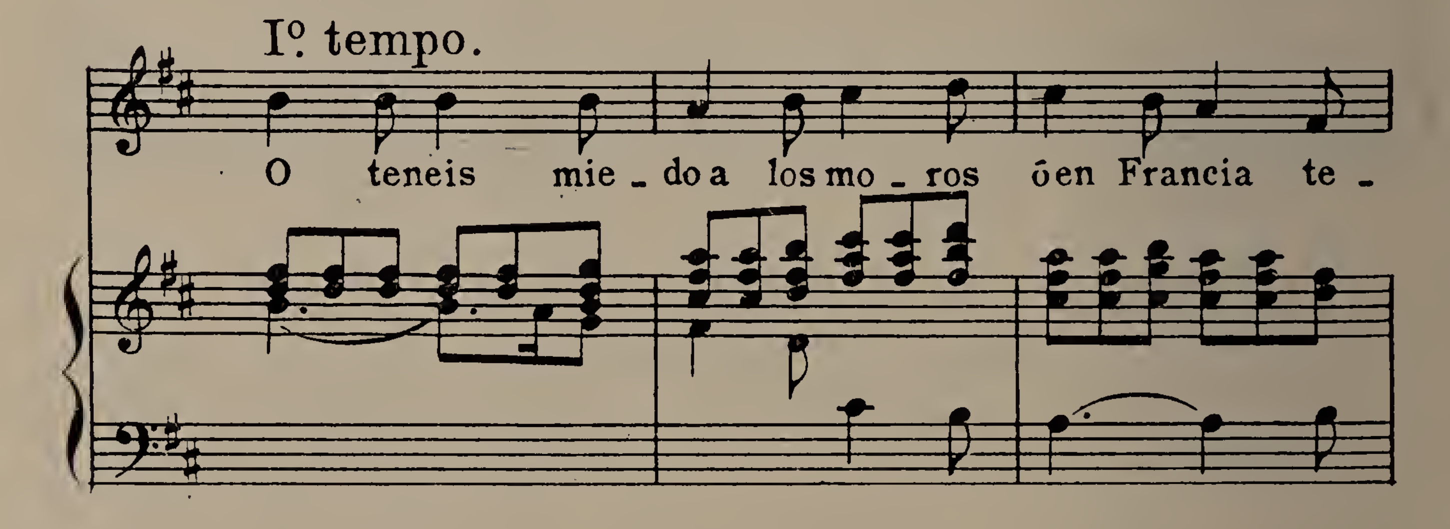
70 bis)
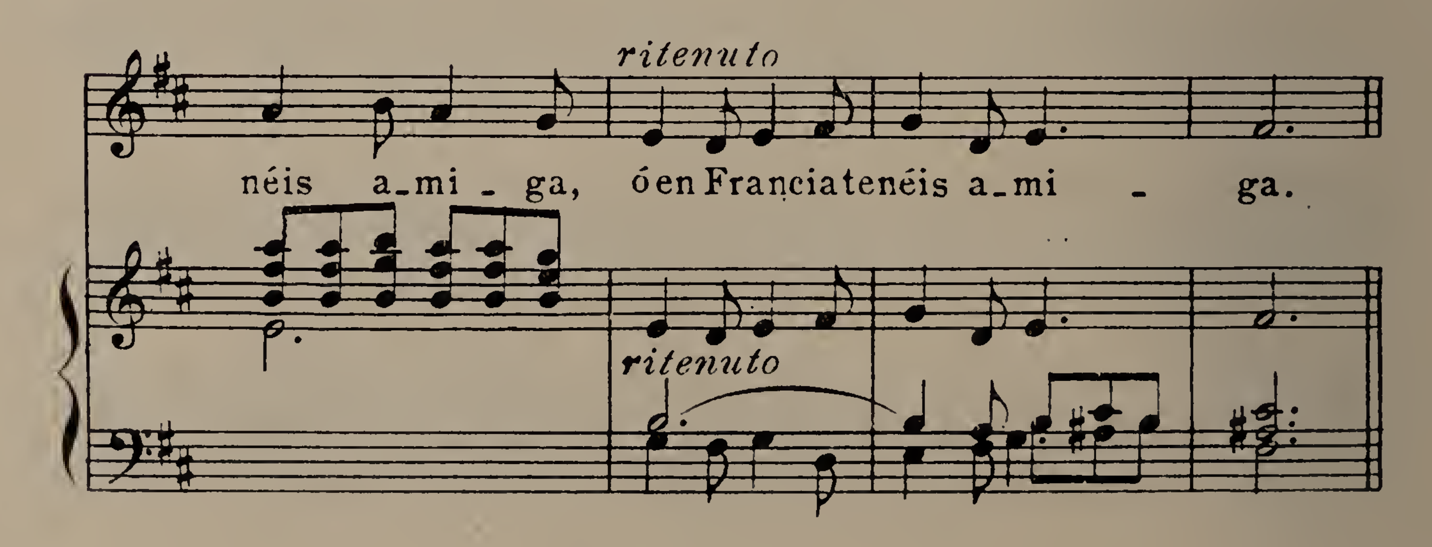
Romance de Valdovinos.
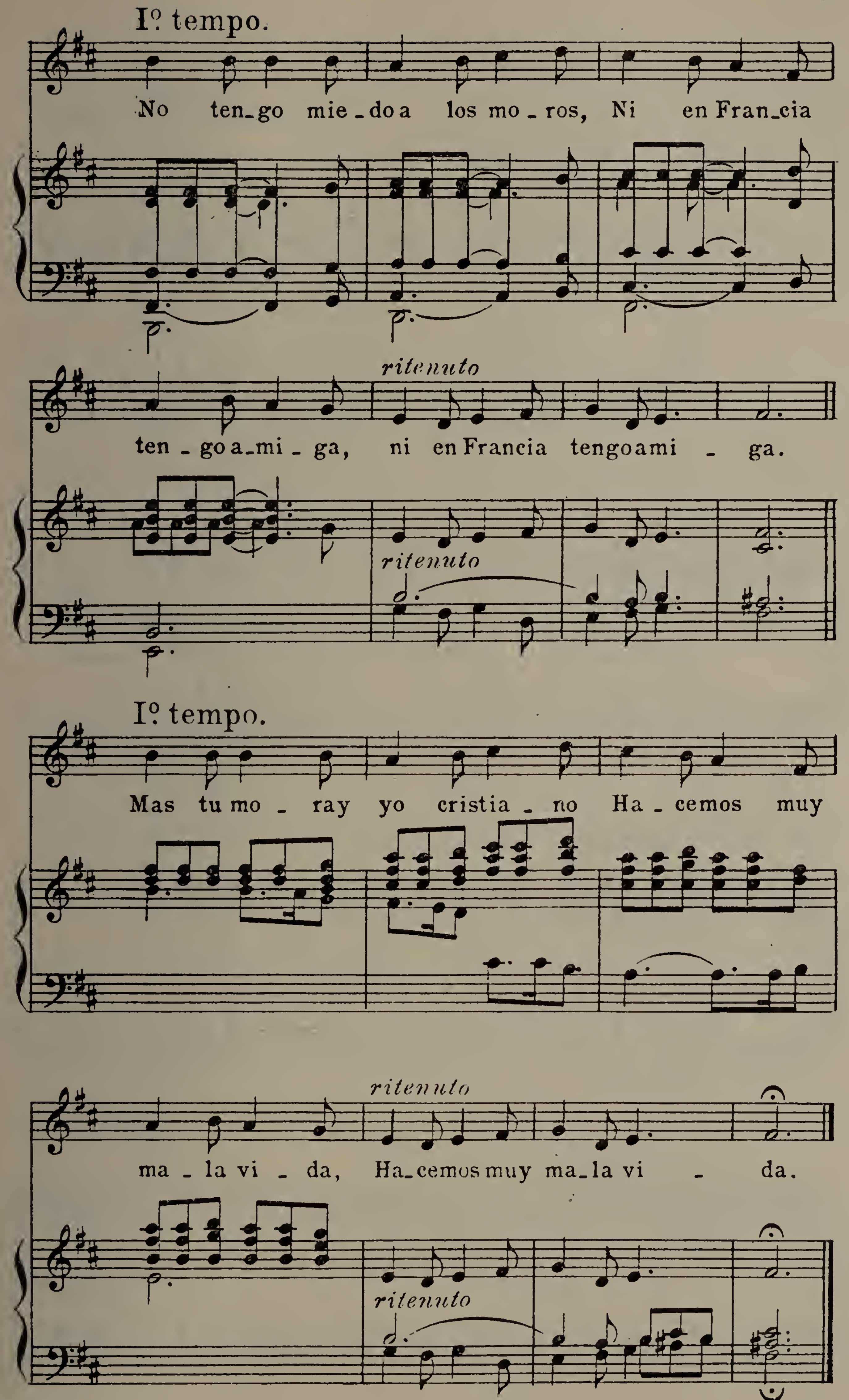
Salinas.
De música libri septem.
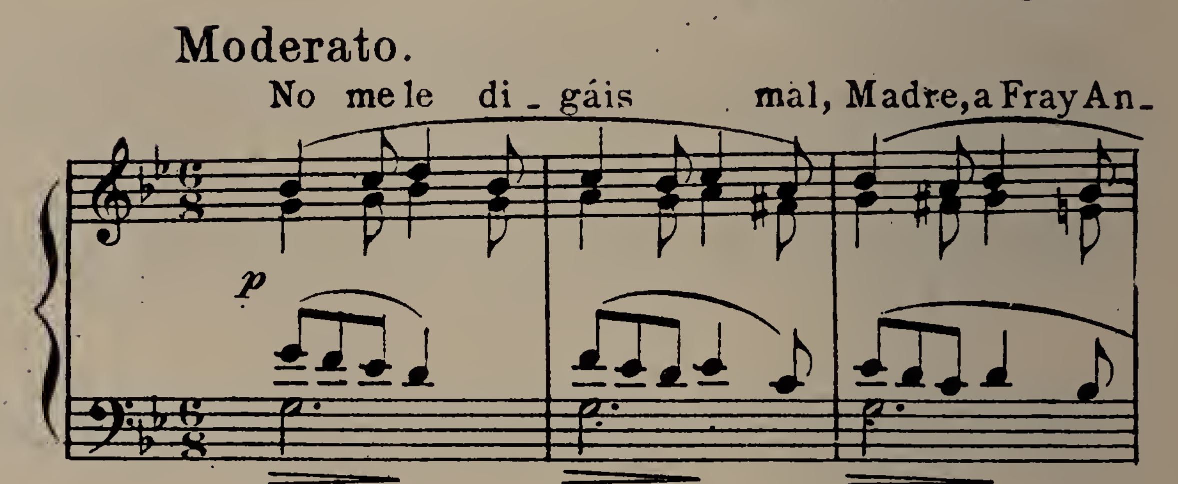









I.º tempo.
No ten_go mie_do a los mo_ros, Ni en Fran_cia
ritenuto
ten_go a_mi_ga, ni en Francia tengo ami_ga.
ritenuto
I.º tempo.
Mas tu mo_ray yo cristia_no Ha_cemos muy
ritenuto
ma_la vi_da, Ha_cemos muy ma_la vi_da.
ritenuto
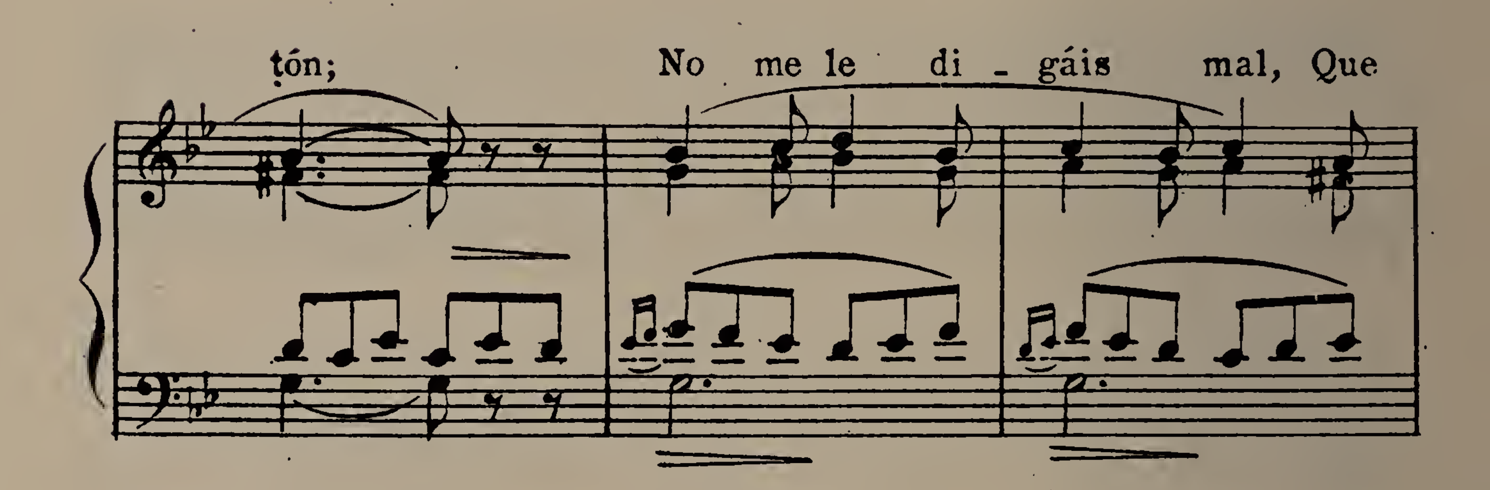
71)
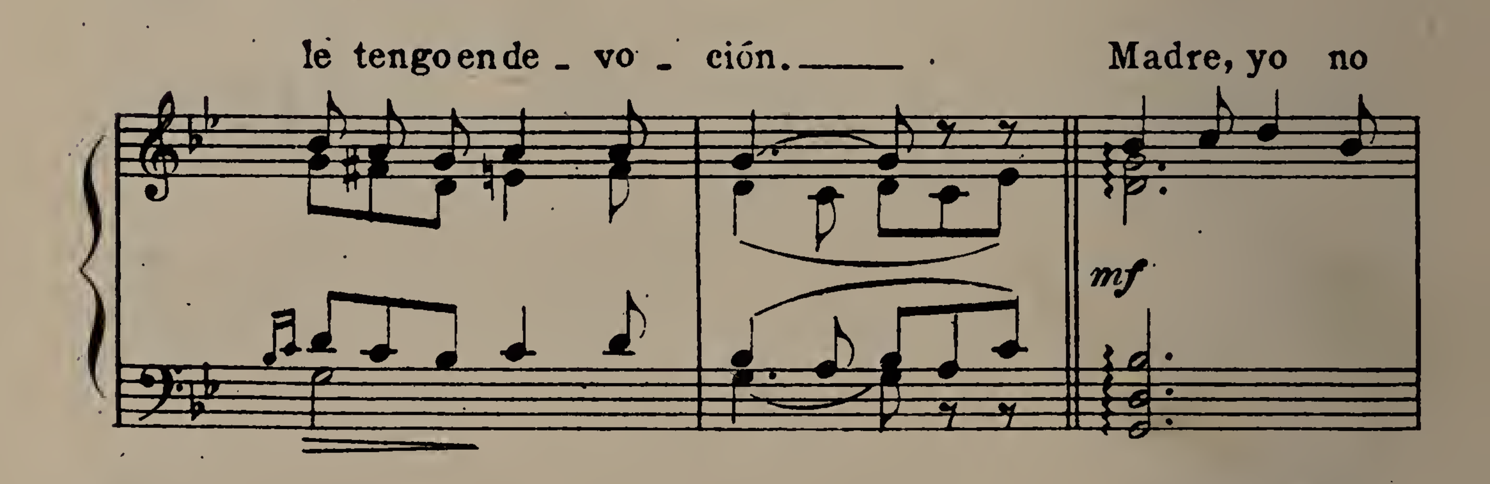
Tonada de Folías.

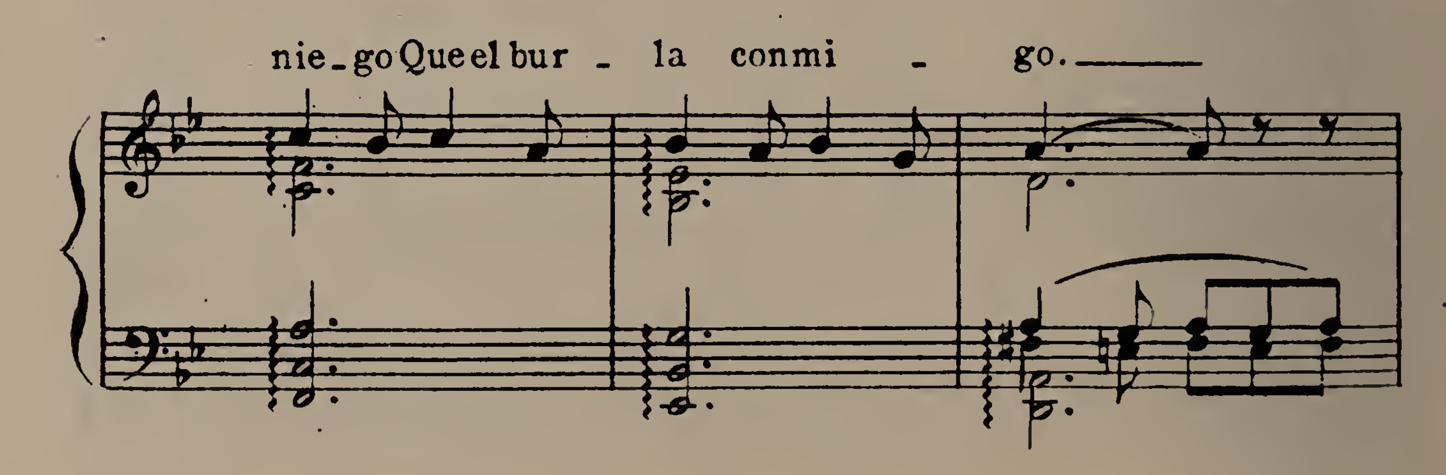
Salinas.
De musica libri septem.
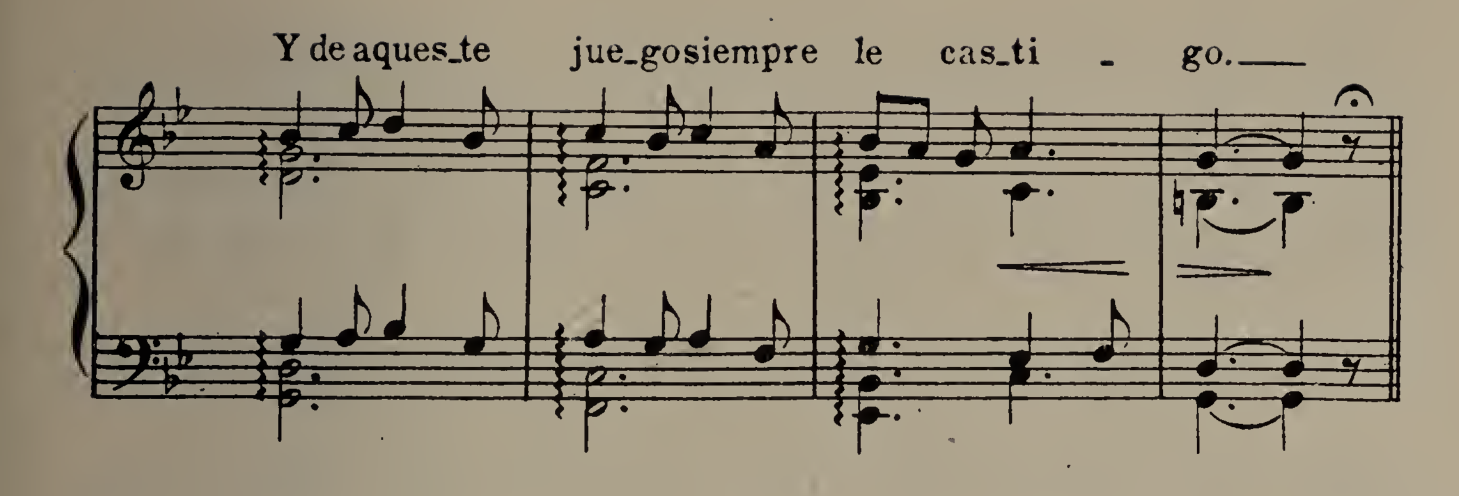
Moderato.
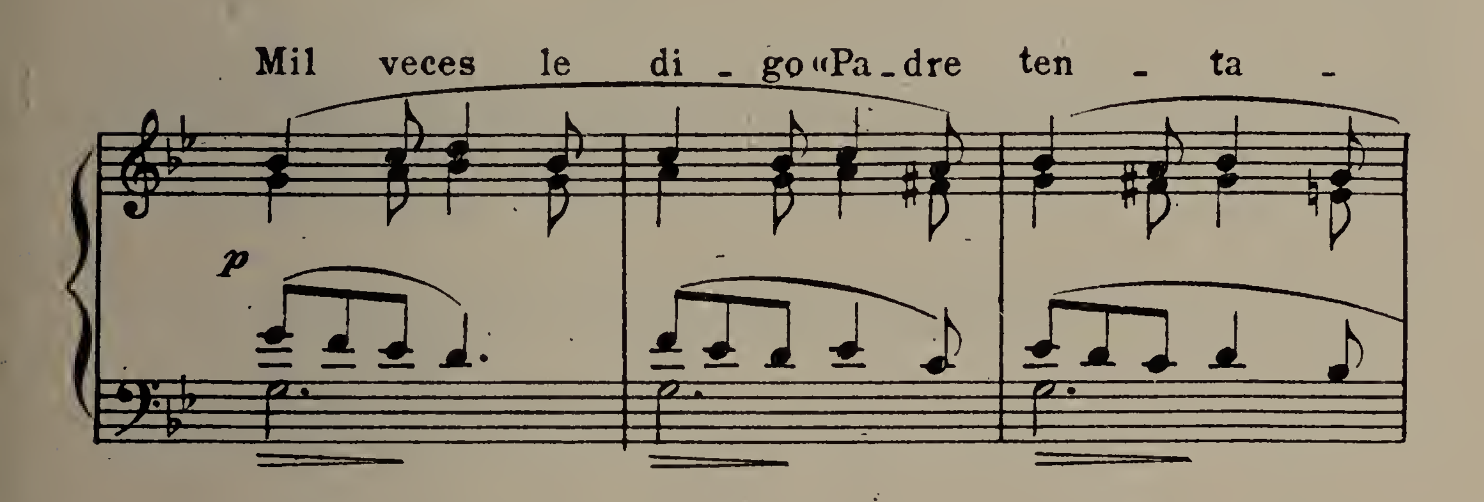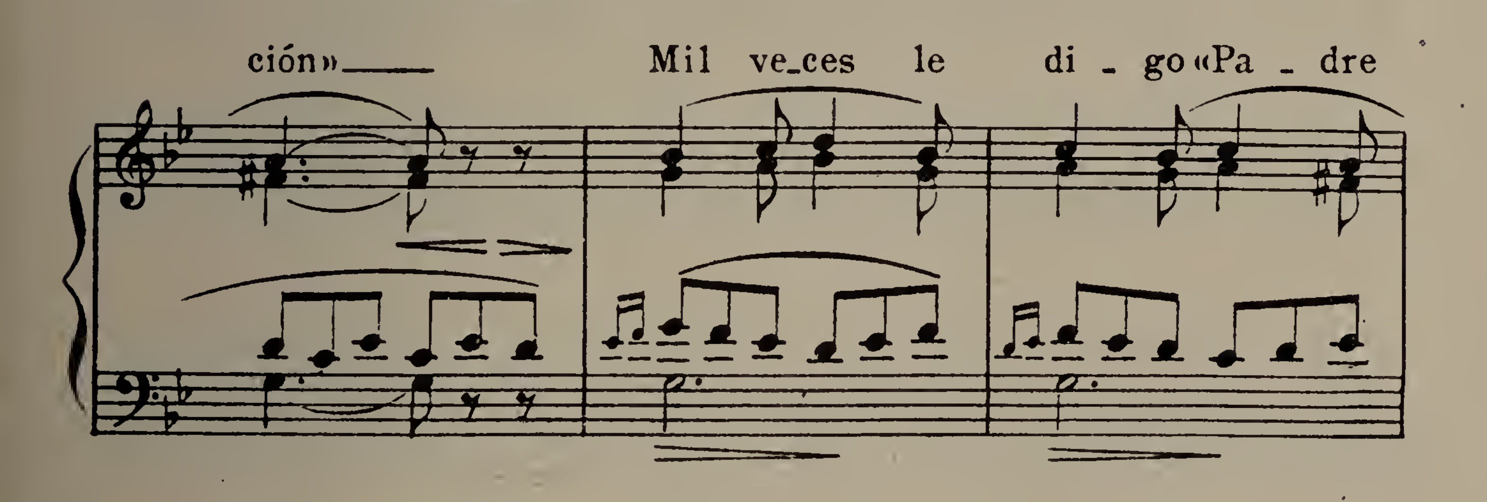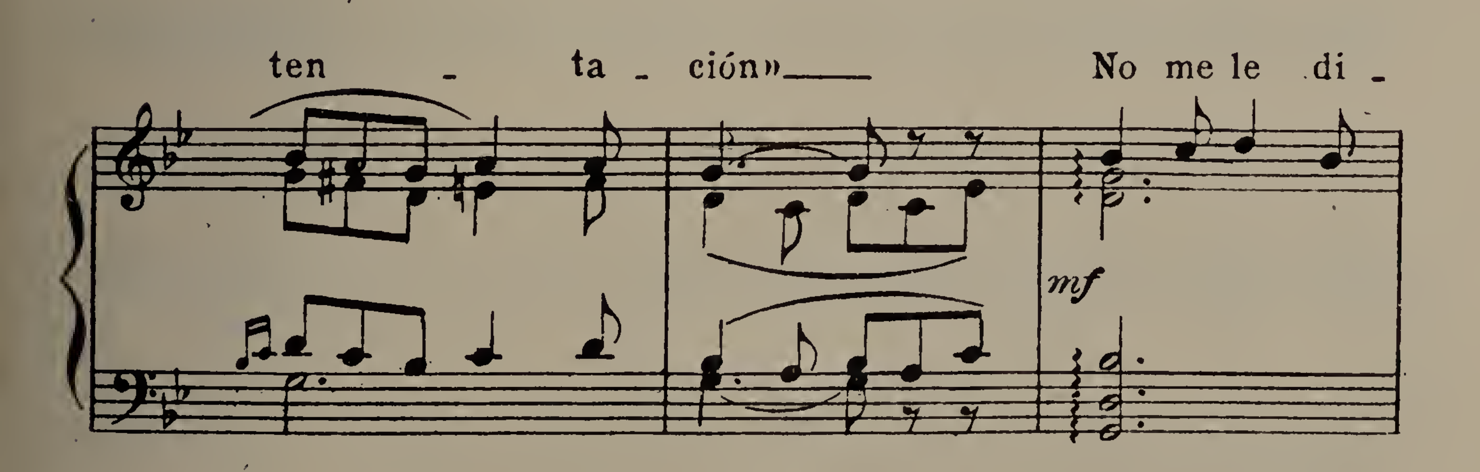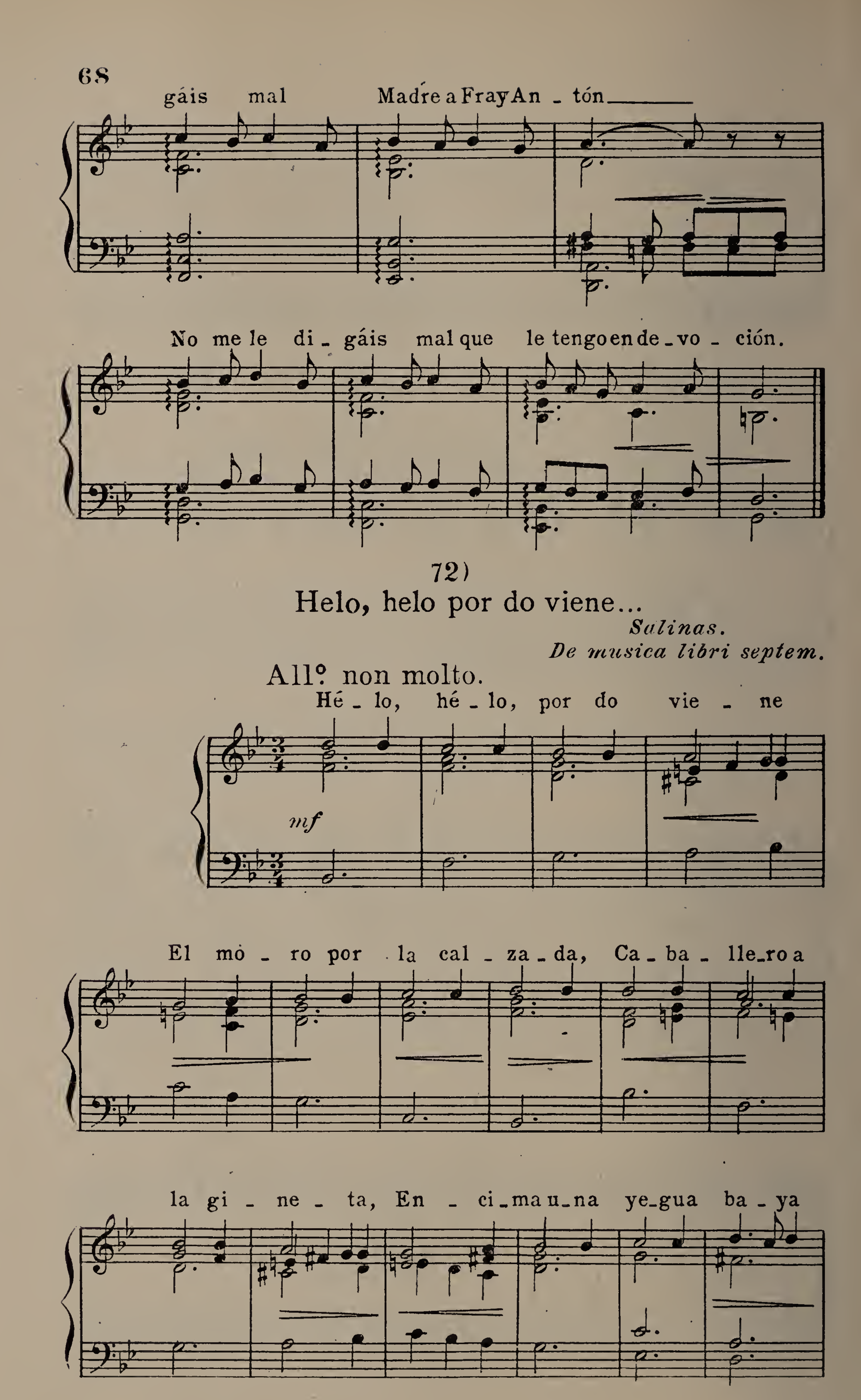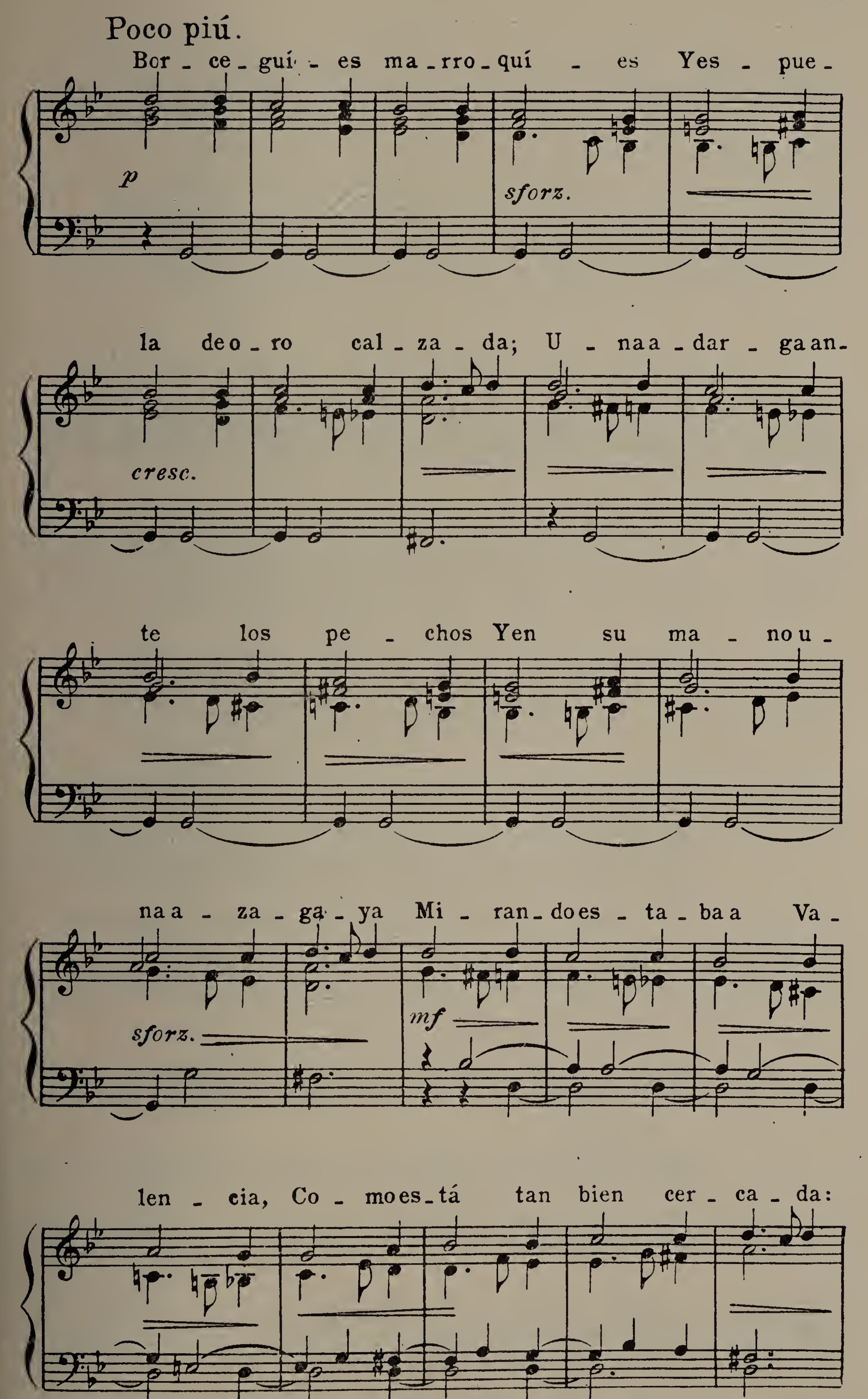









Y de aques_te jue_go siempre le cas_ti - go.
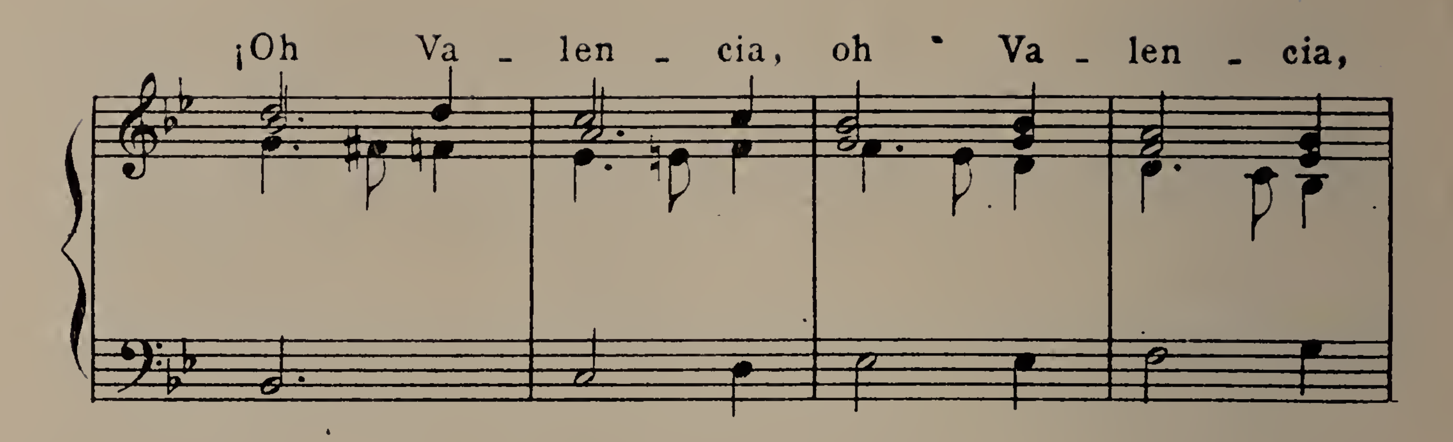

Mil veces le di - go «Pa - dre ten - ta -
p
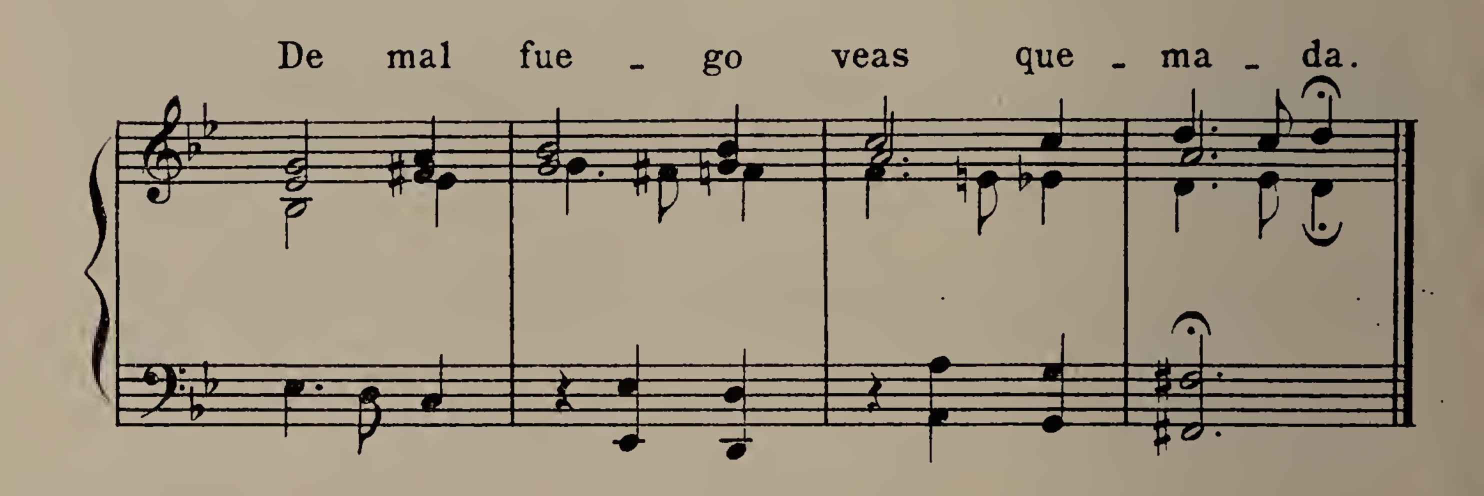

ción»
Mil ve_ces le di - go «Pa - dre


ten - ta - ción»
No me le di -
mf


gáis mal Madre a Fray An - tón
No me le di - gáis mal que le tengo en de - vo - ción.
72)
Helo, helo por do viene...
Salinas.
De musica libri septem.
All° non molto.
Hé - lo, hé - lo, por do vie - ne
mf
El mo - ro por la cal - za - da, Ca - ba - lle - ro a
la gi - ne - ta, En - ci - ma u - na ye - gua ba - ya


Poco piú.
Bor - ce - guí - es ma - rro - quí - es Yes - pue -
p
sforz.
la de o - ro cal - za - da; U - na a - dar - ga an -
cresc.
te los pe - chos Yen su ma - no u -
na a - za - ga - ya Mi - ran - do es - ta - ba a Va -
sforz.
mf
len - cia, Co - mo es - tá tan bien cer - ca - da:



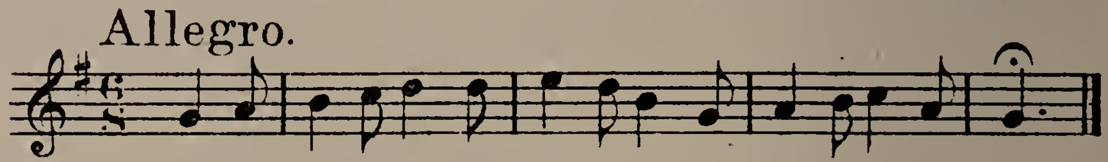


73)

Cantilena.

Salinas.
De musica libri septem.

Allegro.

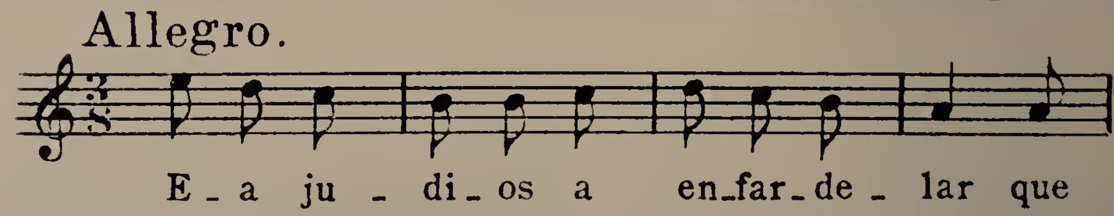


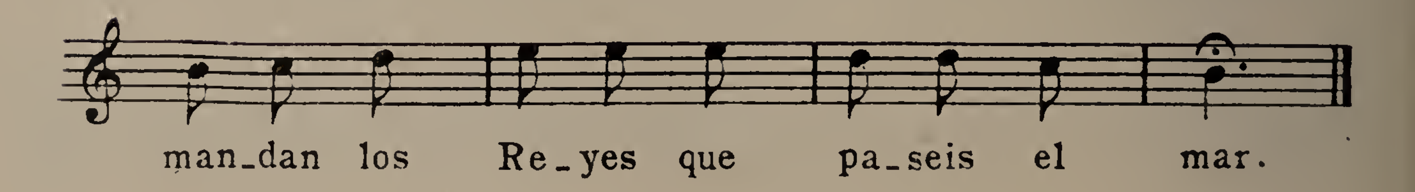
74)
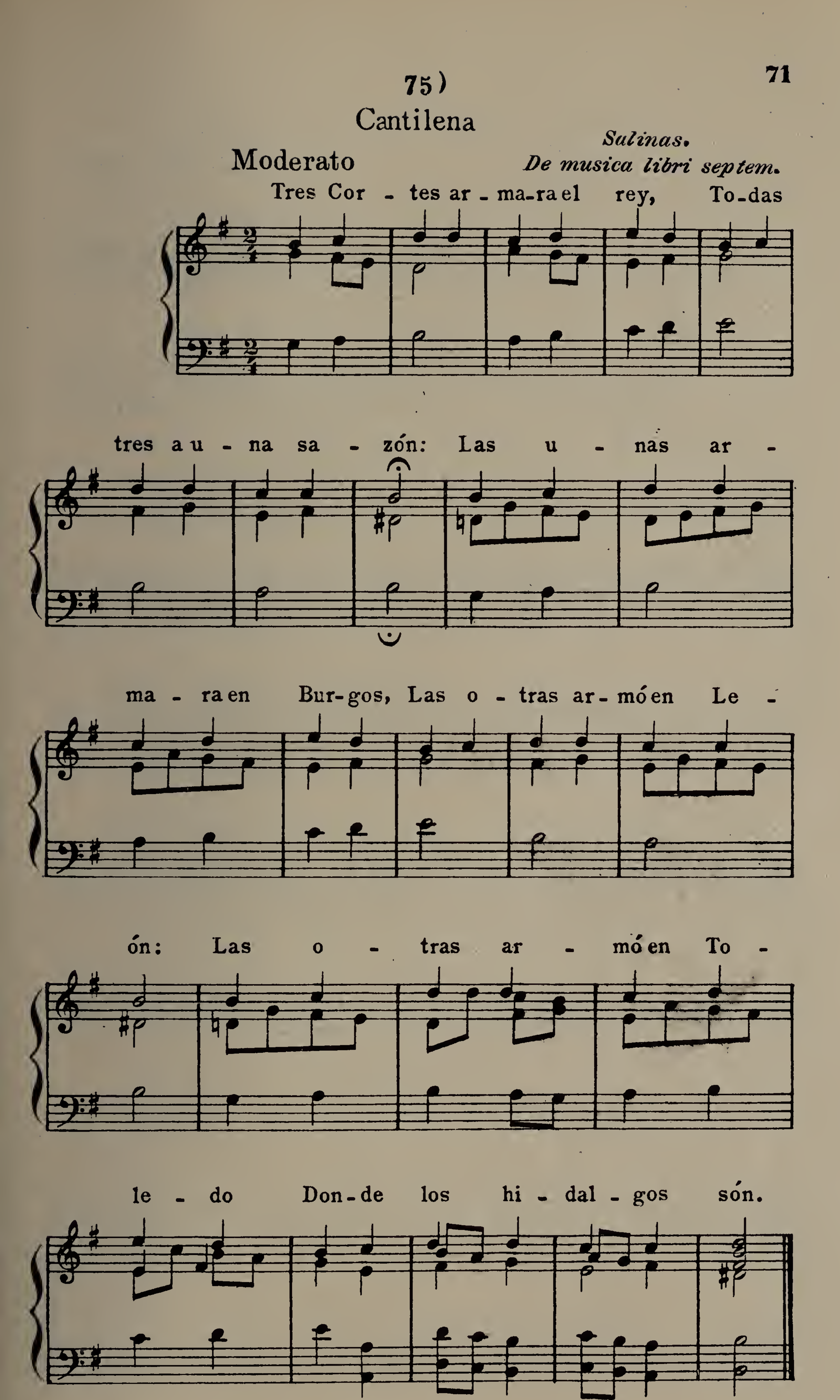
A enfardelar, judios...

Salinas.
De musica libri septem.

Allegro.






75)
Cantilena
Salinas.
Moderato
De musica libri septem.
Tres Cor - tes ar - ma-ra el rey, To-das
tres a u - na sa - zón: Las u - nas ar -
ma - ra en Bur-gos, Las o - tras ar- mó en Le -
ón: Las o - tras ar - mó en To -
le - do Don-de los hi - dal - gos són.

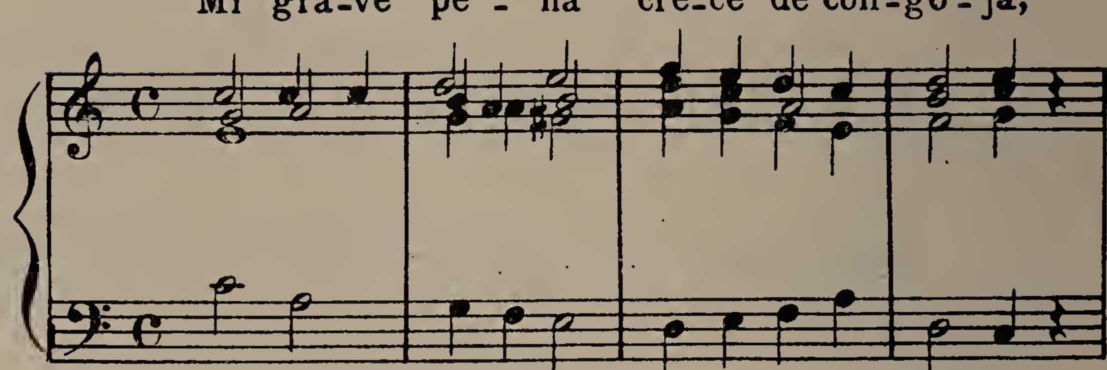
76)
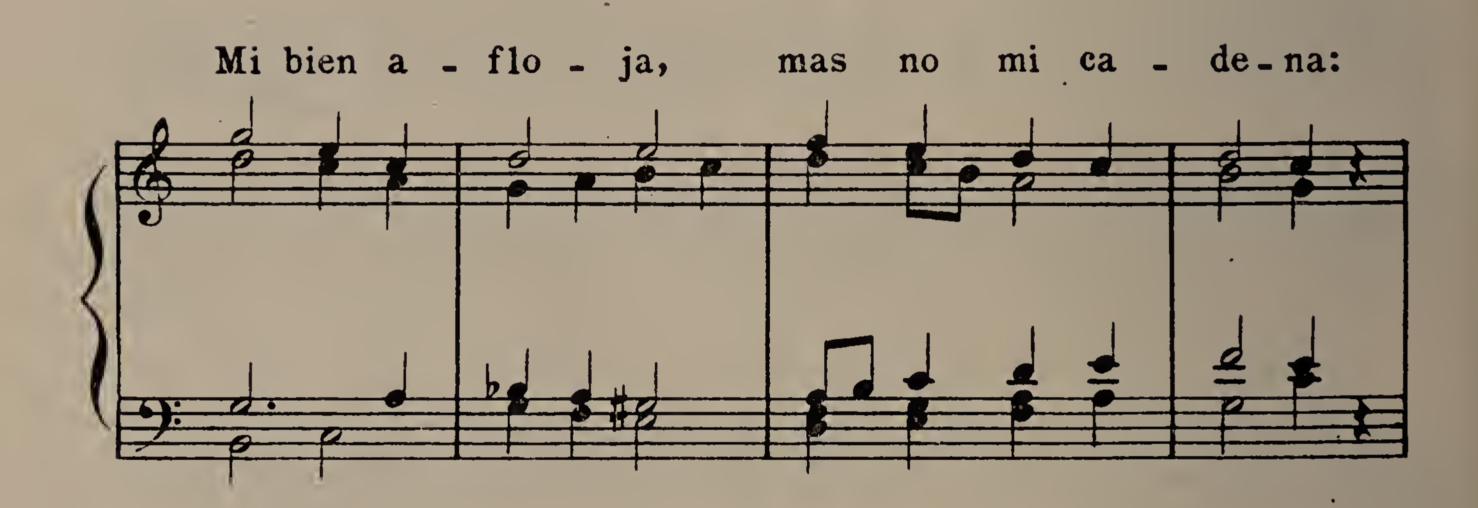
Cantilena
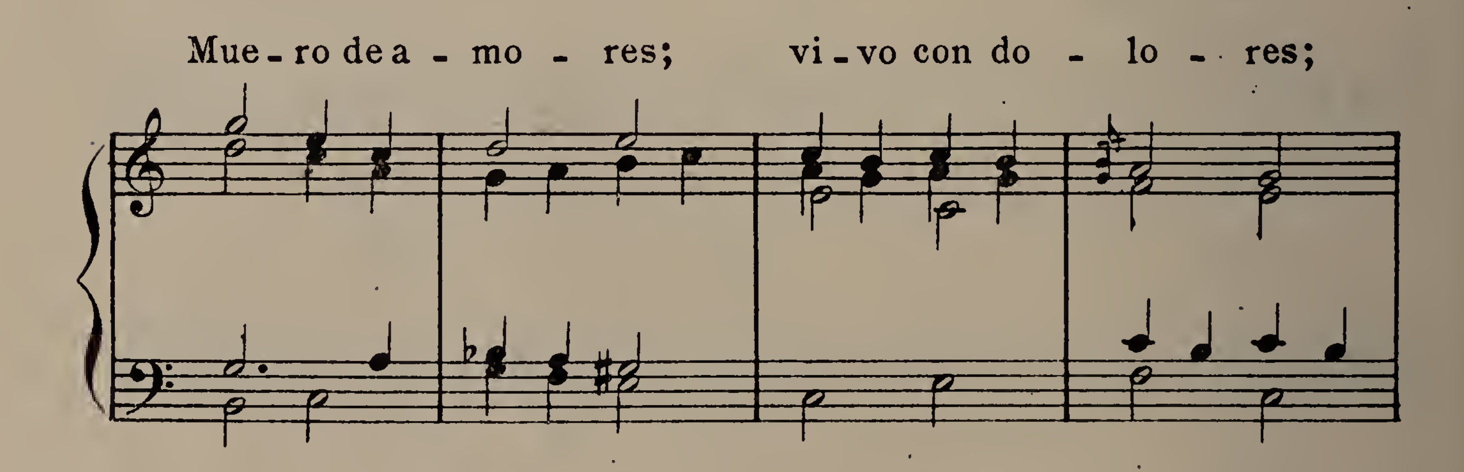
Salinas
De musica libri septem.
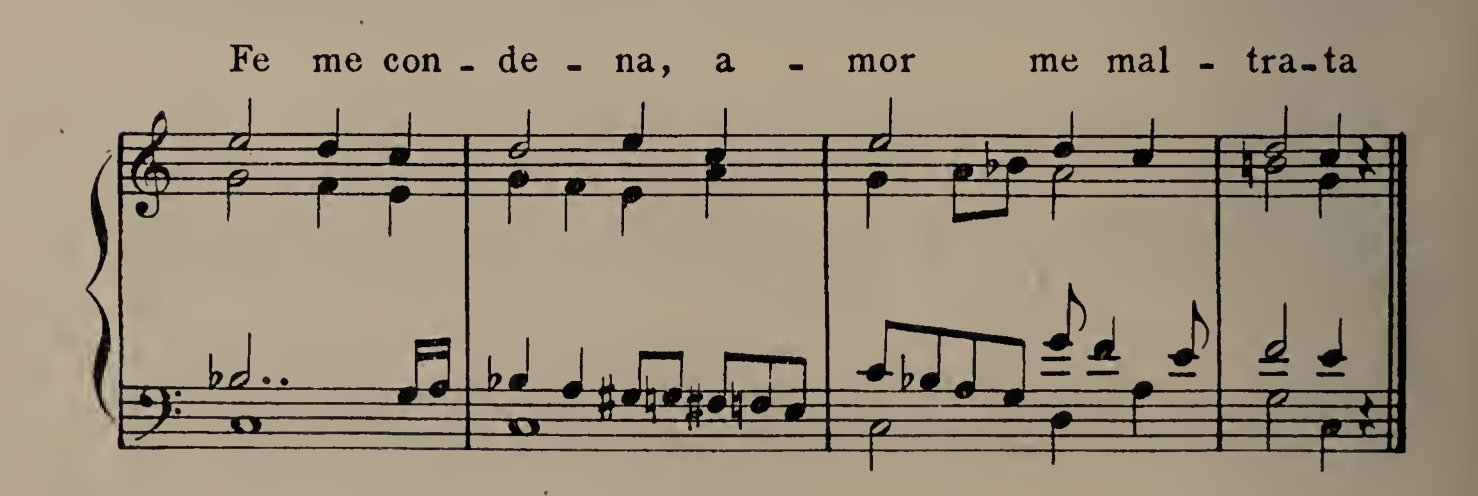
Lento

Mi gra-ve pe - na cre-ce de con-go - ja,







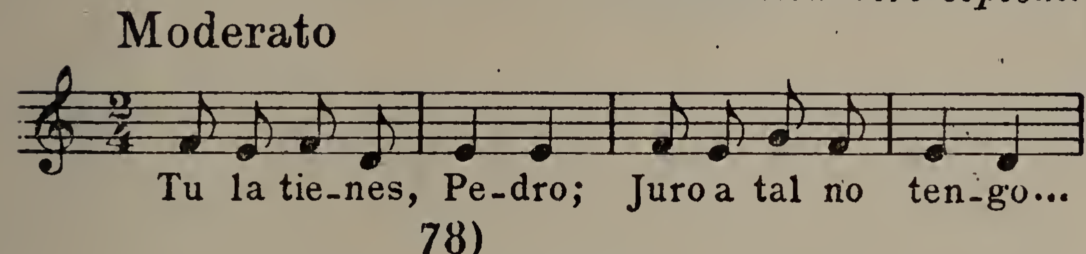


77)

Fragmento de cantilena vulgar

Salinas.
De musica liri septem.

Moderato

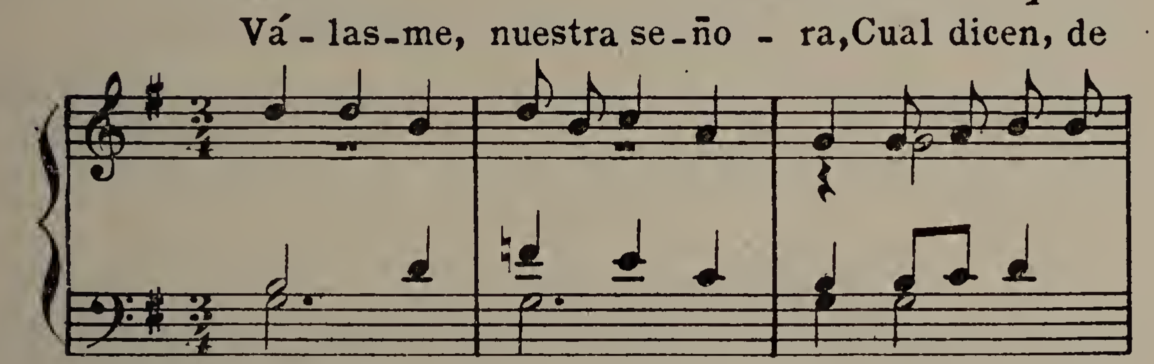


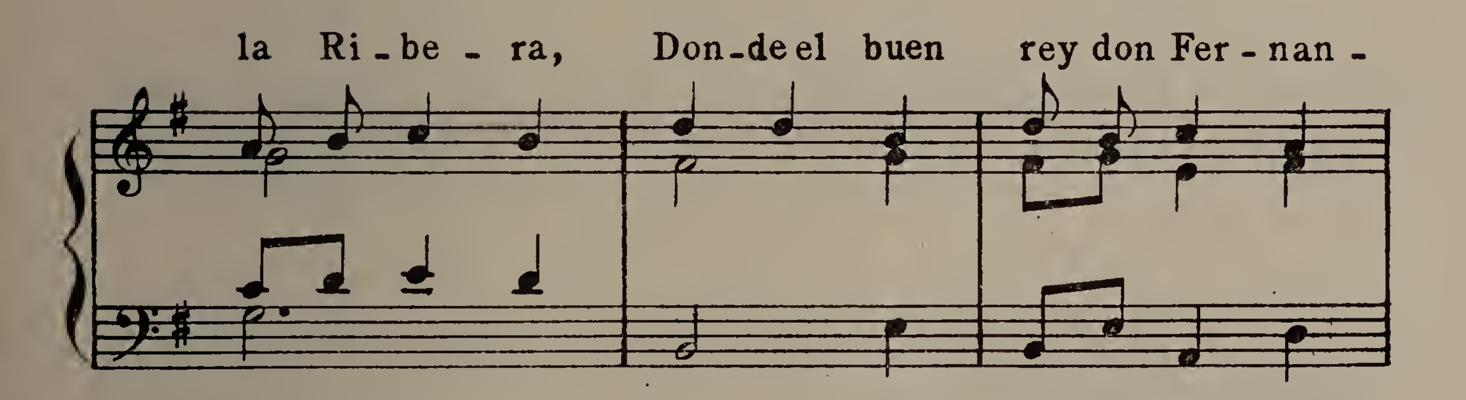
78)

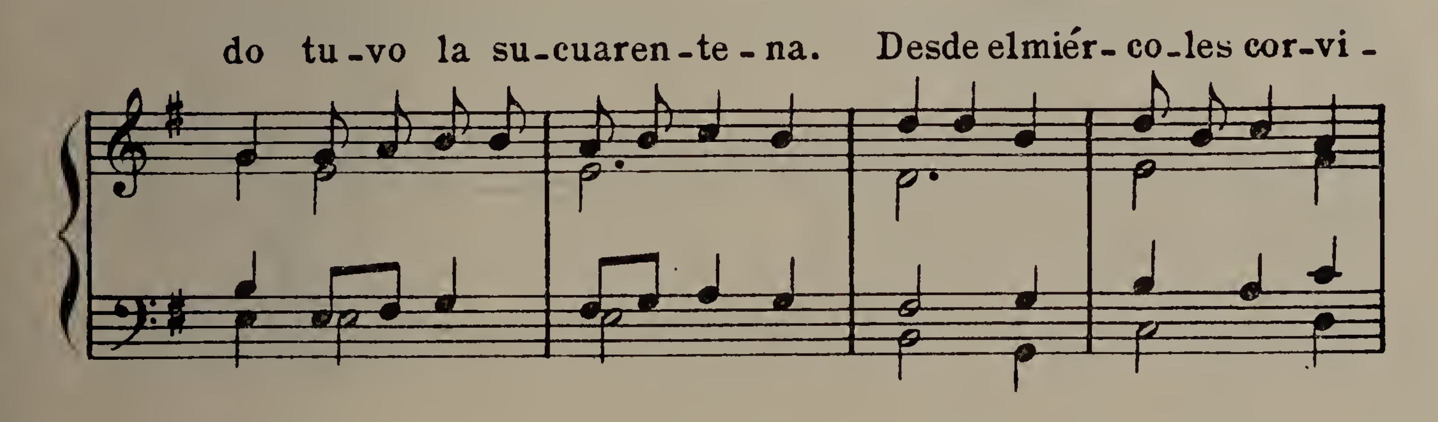
Cantilena vulgar

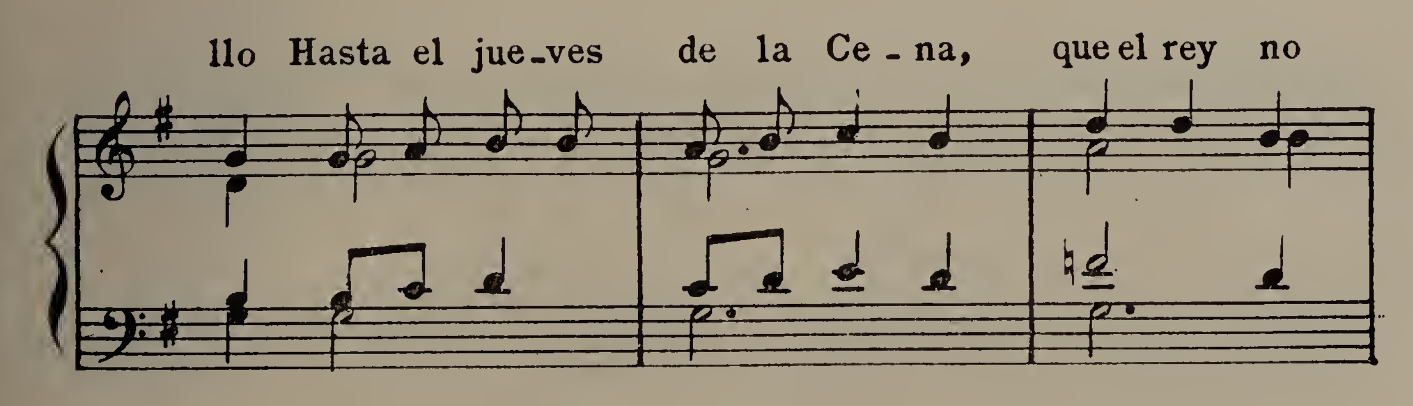
Salinas.
De musica libri septem.
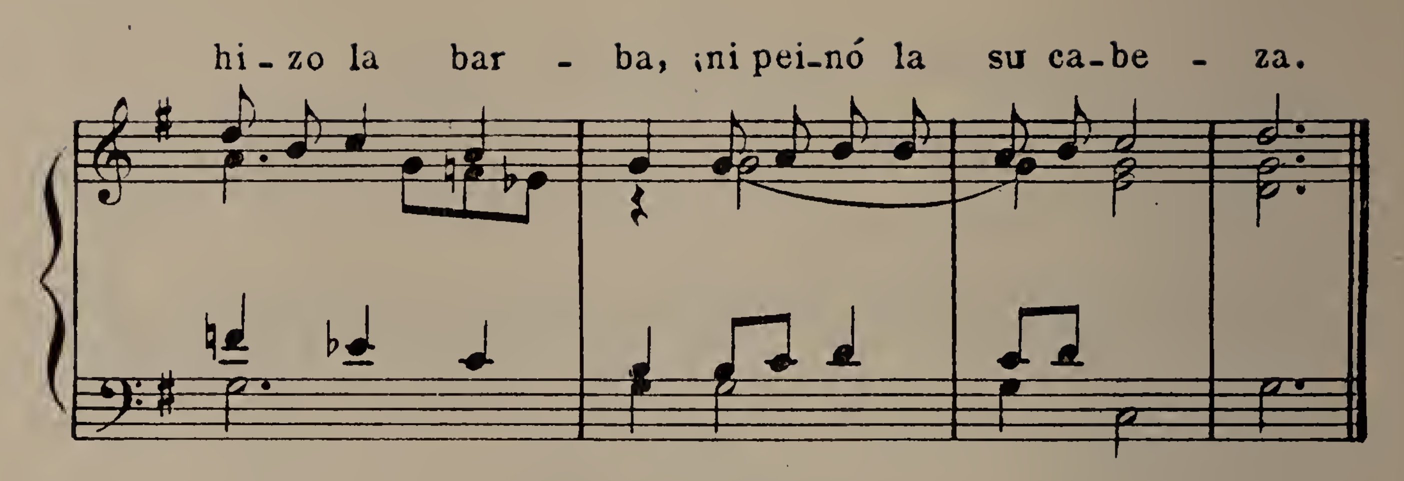
Andante









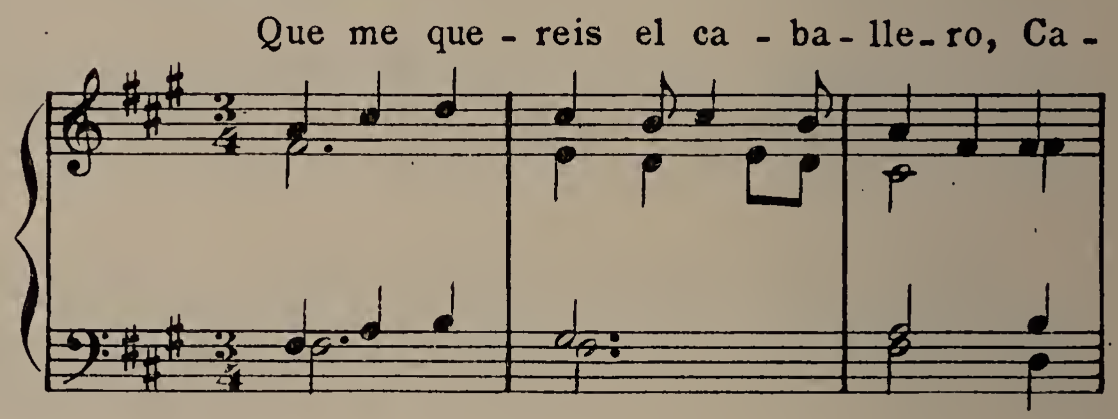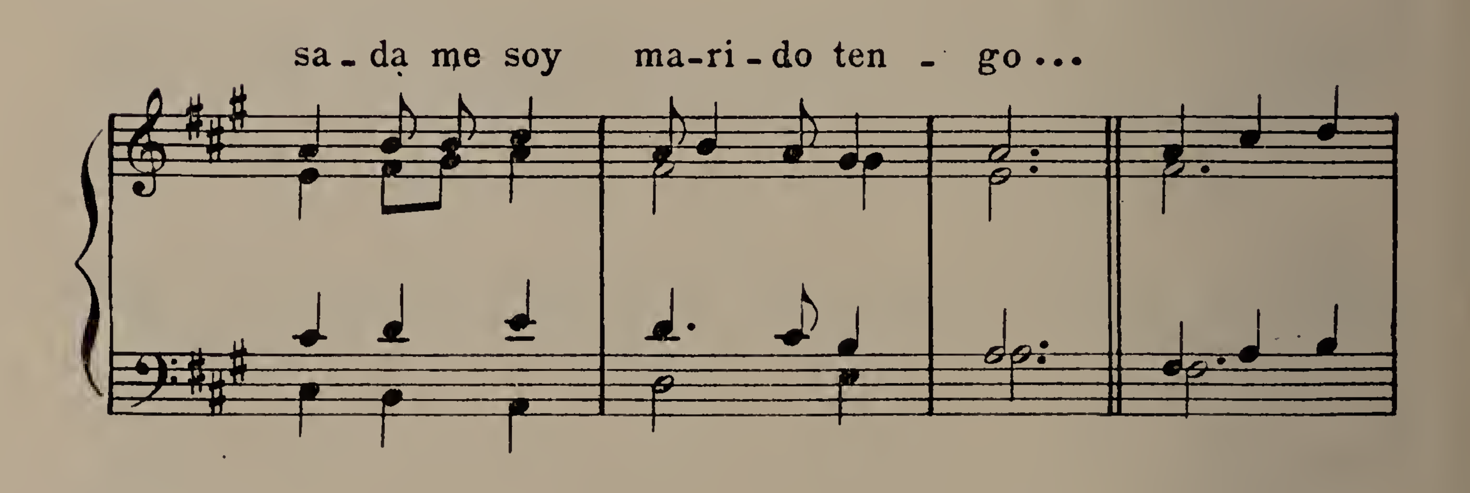


79)
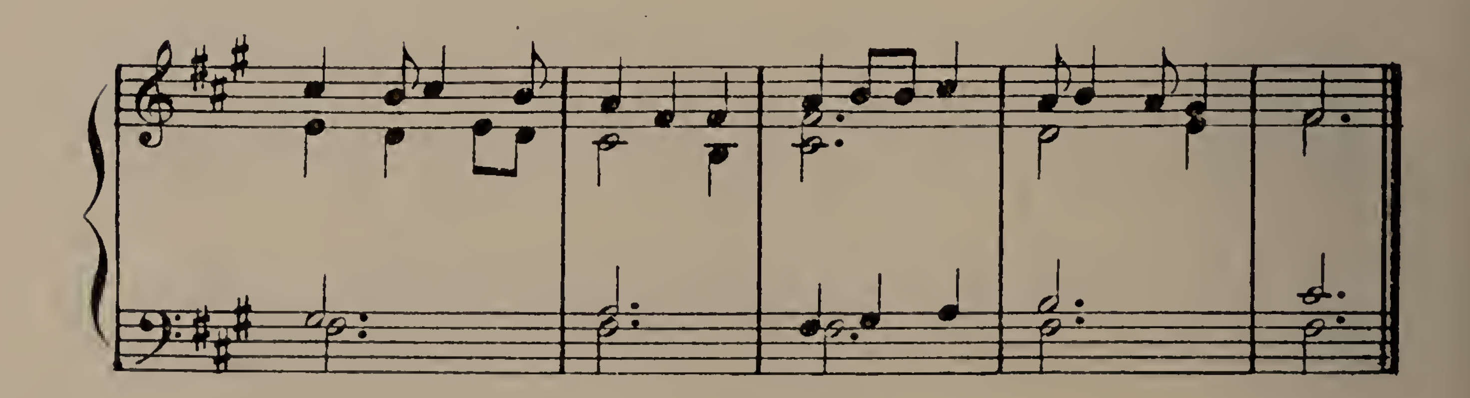
Canción muy popularizada

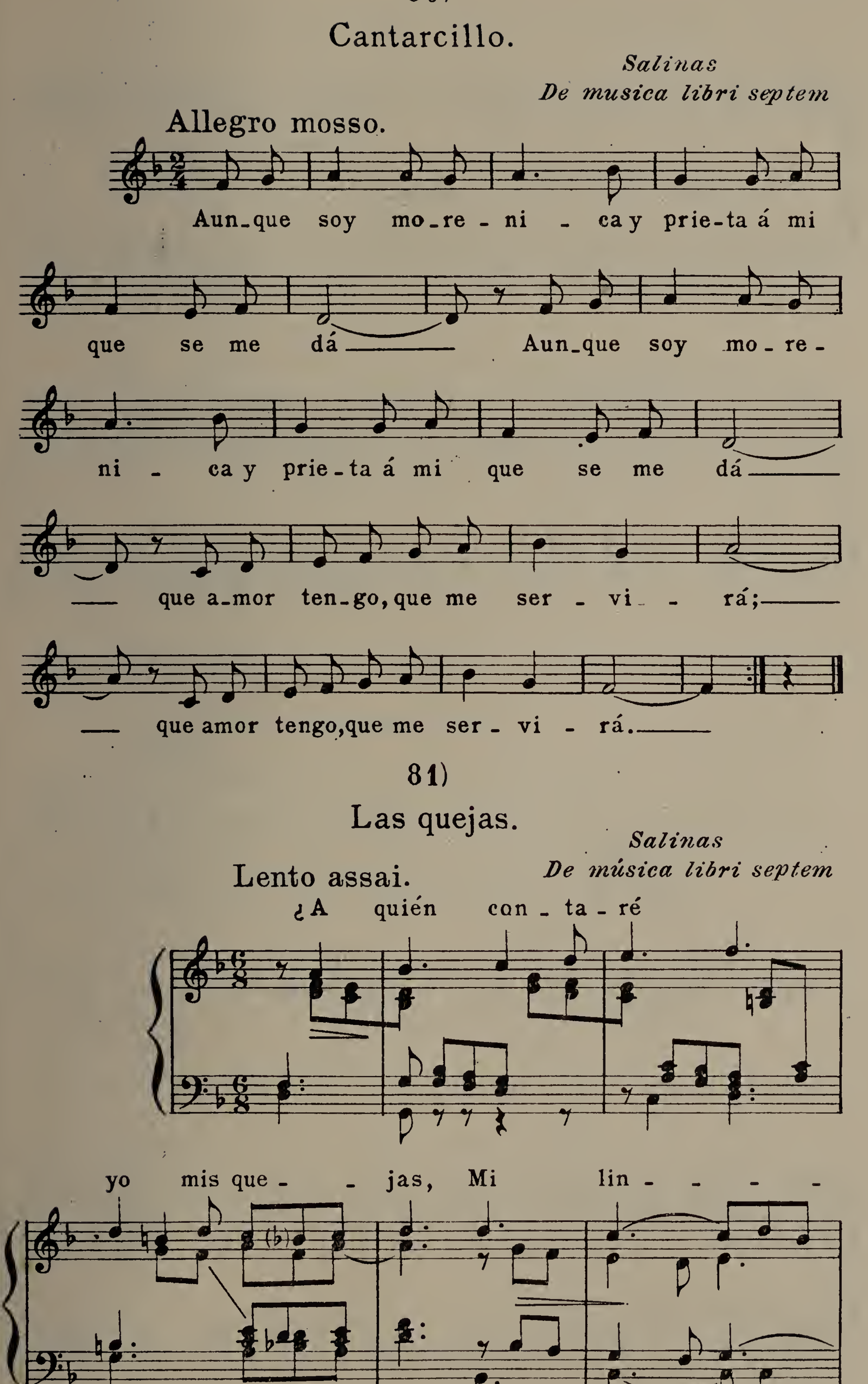
Salinas.
De musica libri septem.
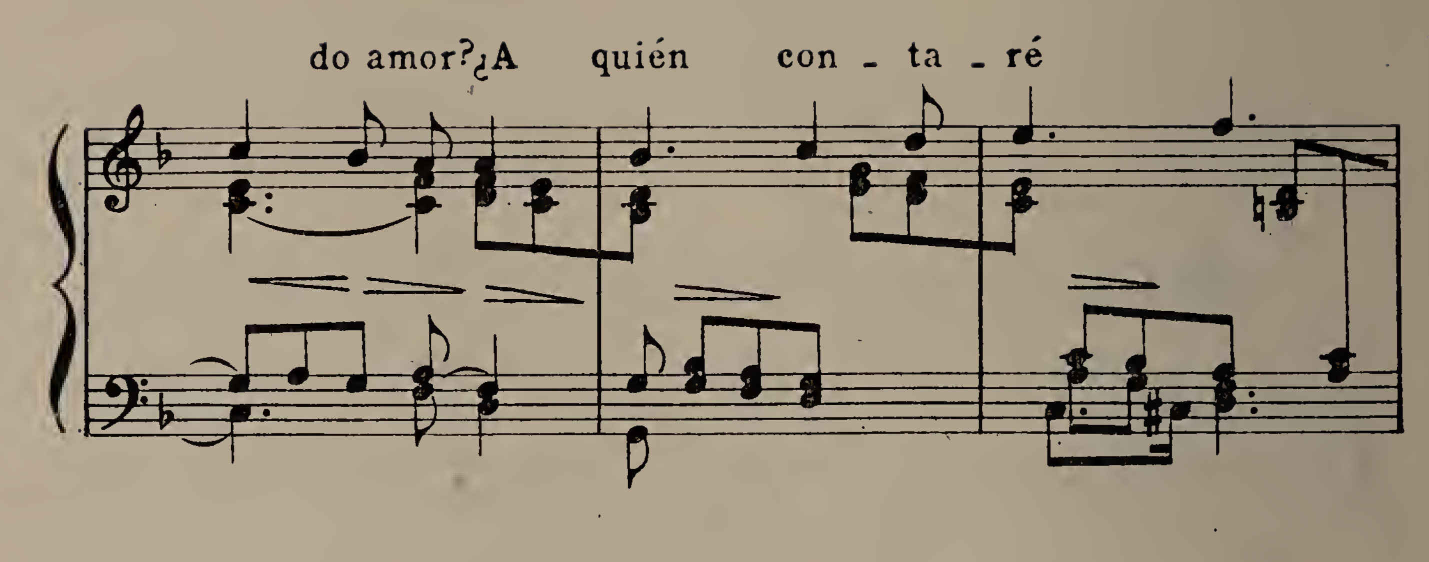
Poco lento
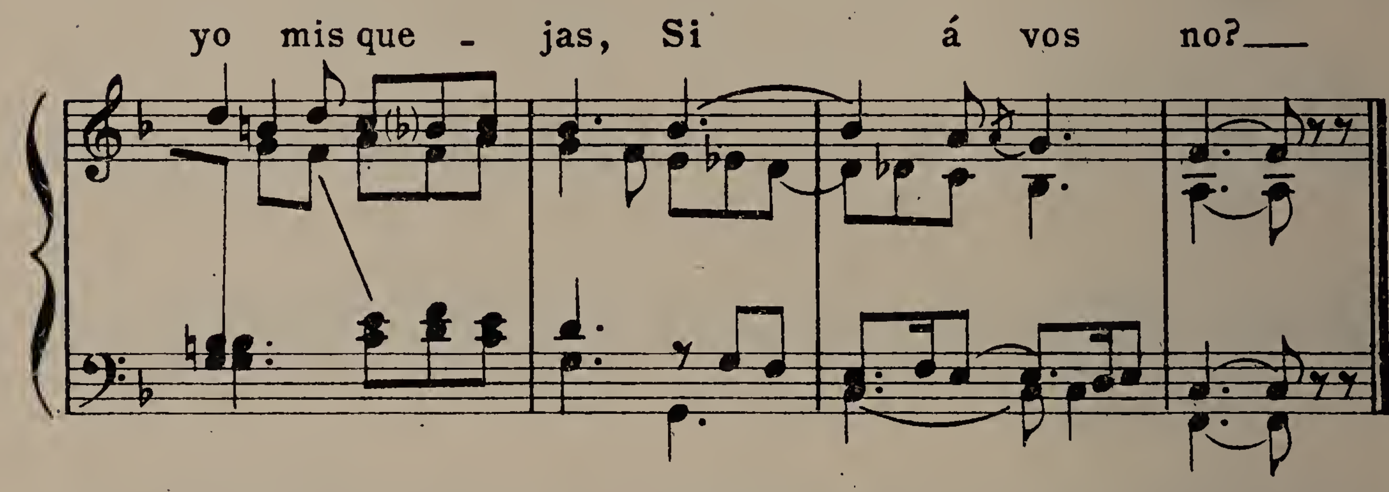







80)
Cantarcillo.
Salinas
De musica libri septem
Allegro mosso.
Aun_que soy mo_re - ni - ca y prie-ta á mi
que se me dá Aun_que soy mo - re -
ni - ca y prie - ta á mi que se me dá
que a_mor ten_go, que me ser - vi - - rá;
que amor tengo, que me ser - vi - rá.
81)
Las quejas.
Salinas
De música libri septem
Lento assai.
¿A quién con - ta - ré
yo mis que - - jas, Mi lin - - - -



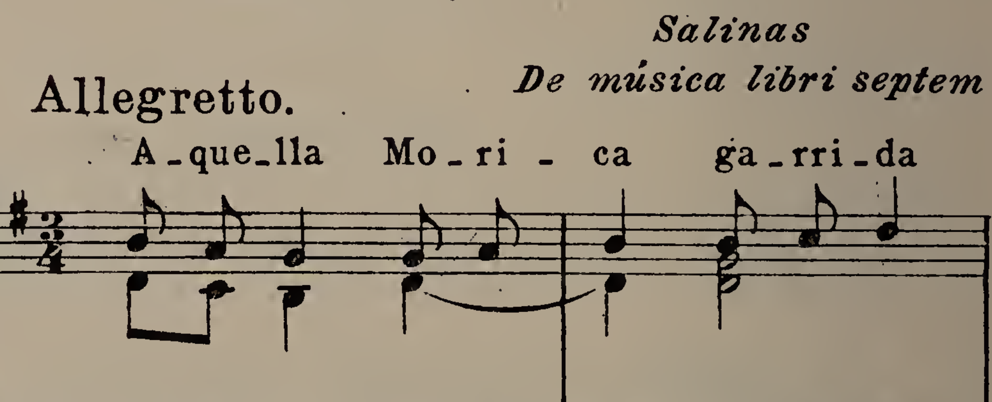


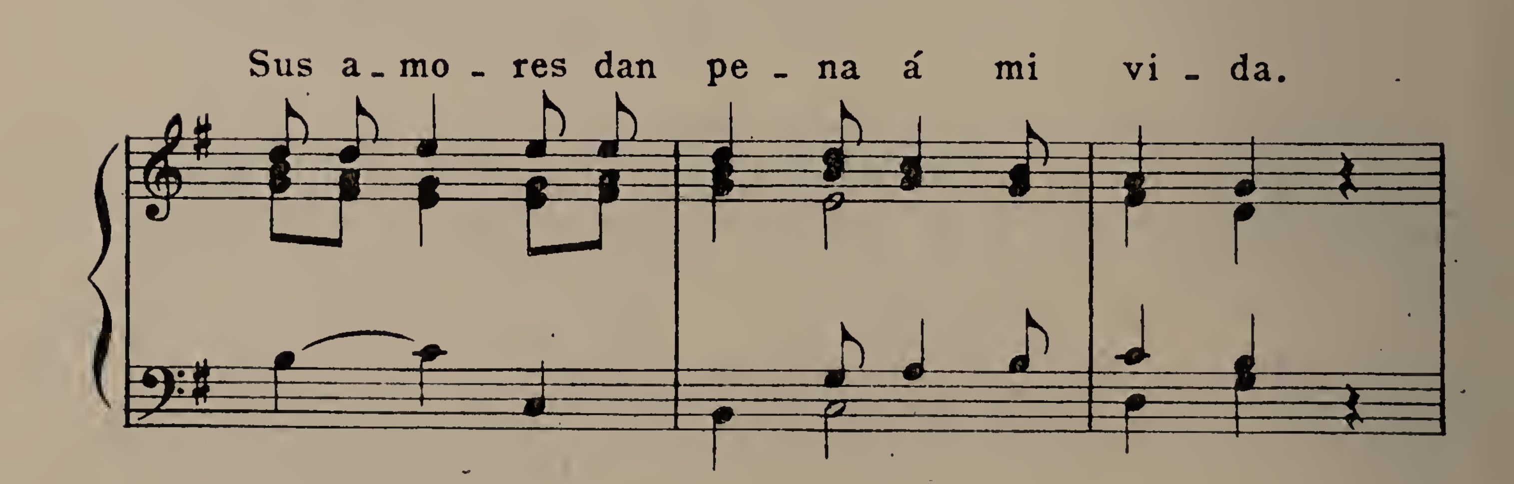
82)

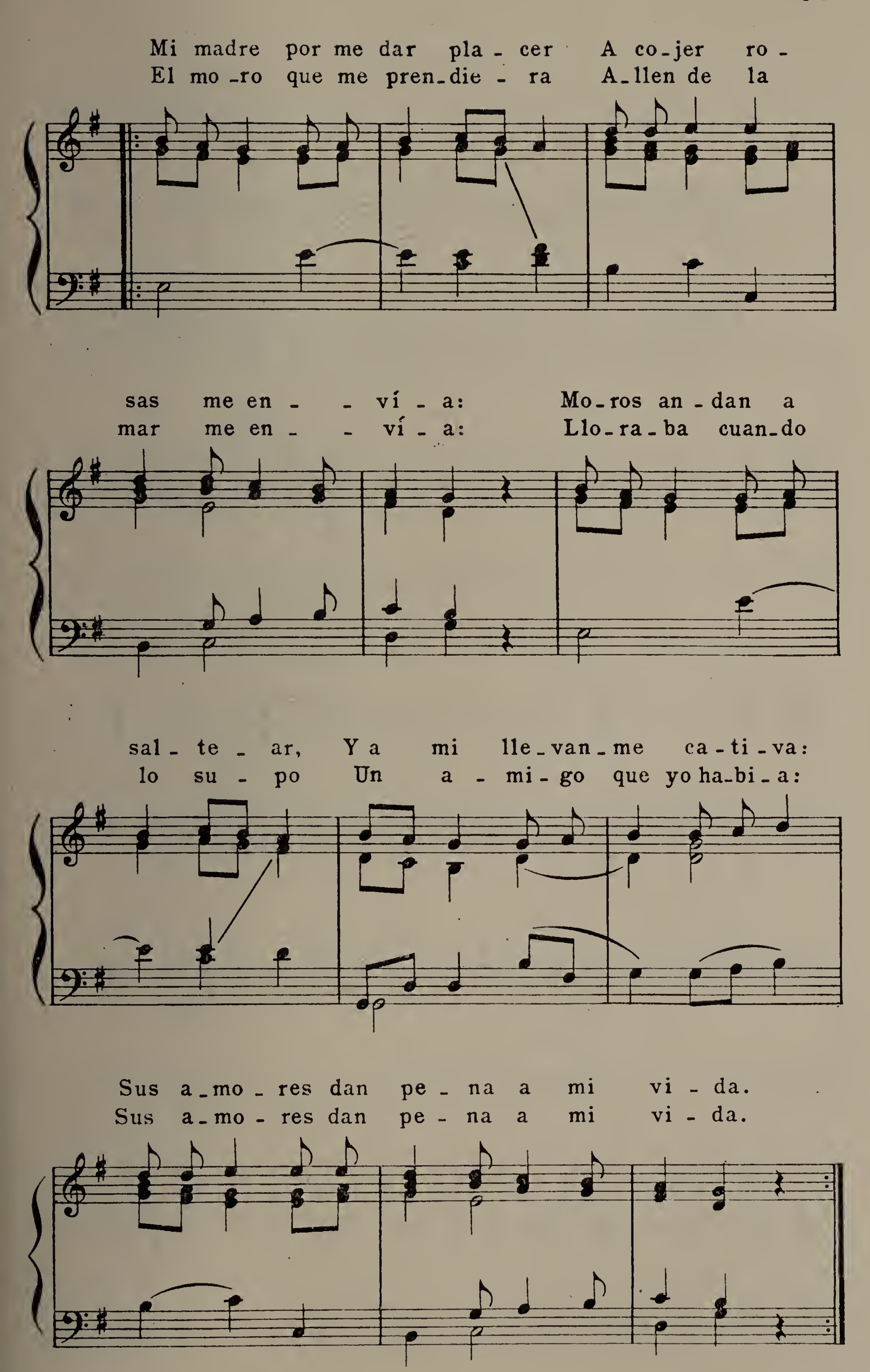
Cantilena.

Salinas
De música libri septem

Allegretto.

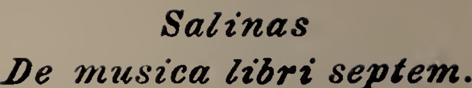





Mi madre por me dar pla - cer A co-jer ro -
El mo -ro que me pren-die - ra A-llen de la
sas me en - - ví - a: Mo-ros an - dan a
mar me en - - ví - a: Llo-ra-ba cuan-do
sal - te - ar, Y a mi lle-van-me ca-ti-va:
lo su - po Un a - mi-go que yo ha-bi-a:
Sus a-mo - res dan pe - na a mi vi - da.
Sus a-mo - res dan pe - na a mi vi - da.
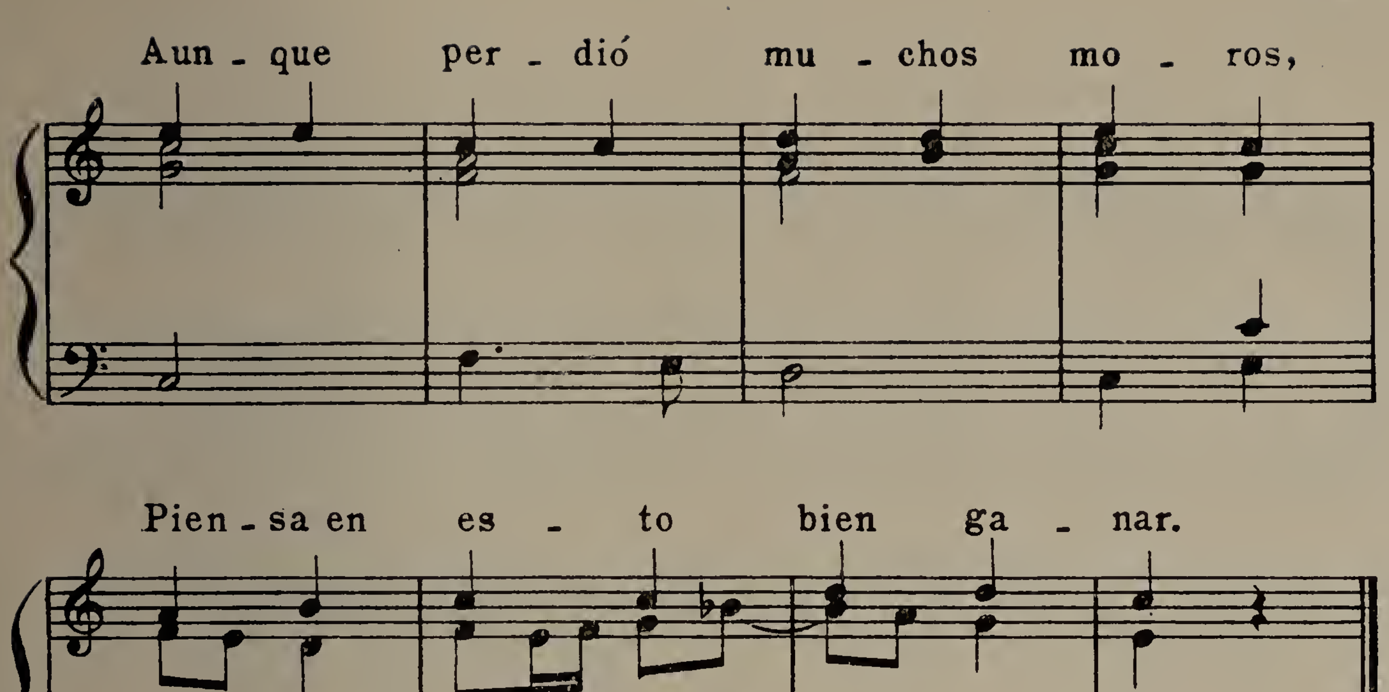
83)
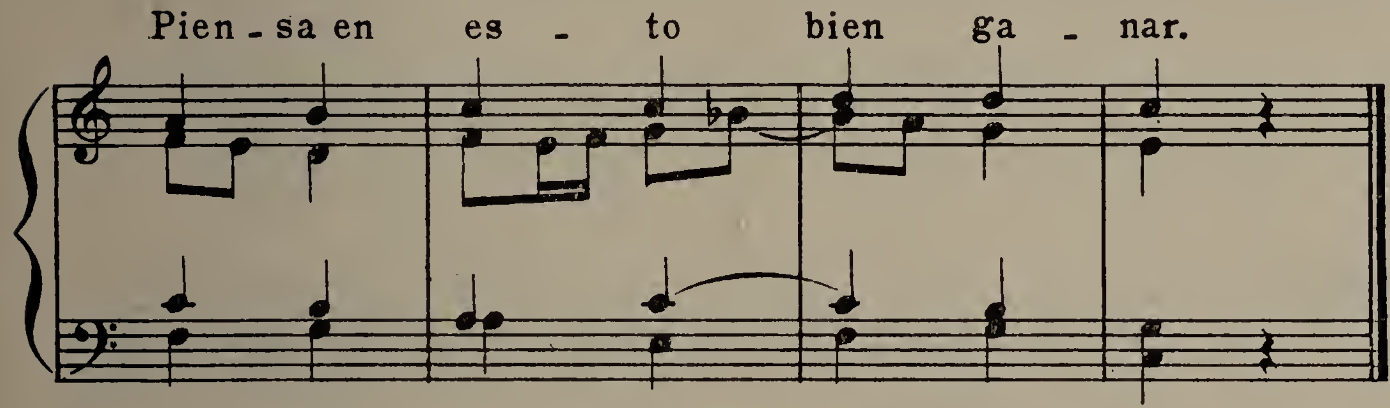
Romance.


Salinas
De musica libri septem.

Allegro.

Par - te - se el mo - ro A - li - can - te Vis - pe -
ra de Sant Ce - brian: O - cho ca - be -
zas lle - va - ba to - das de hombres de al - ta
san - gre. Sá - be - lo el rey Al - man -
zor A re - ci - bir - se - lo sa - le:
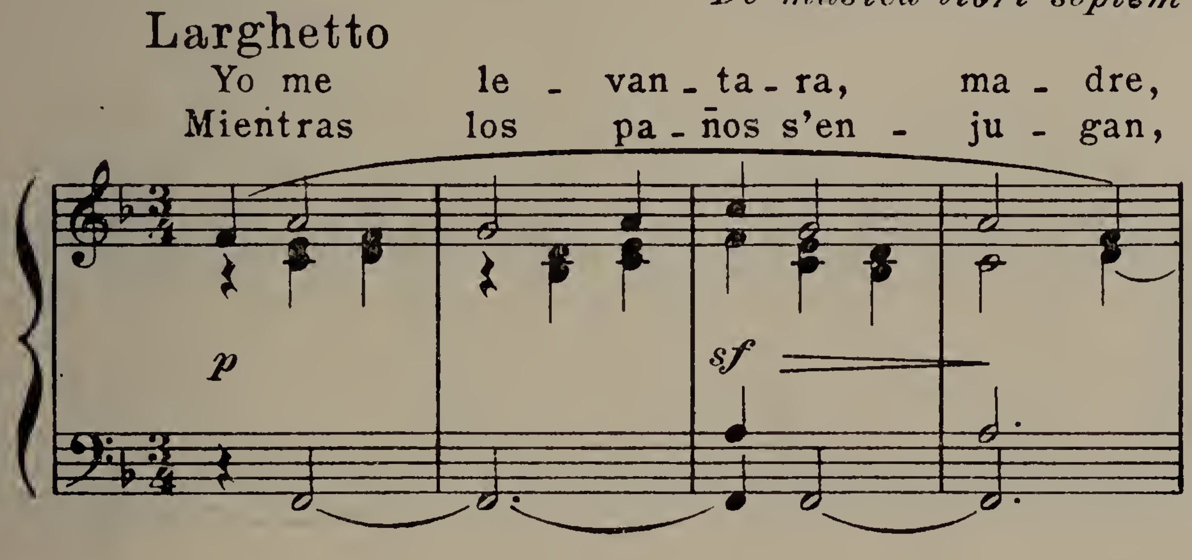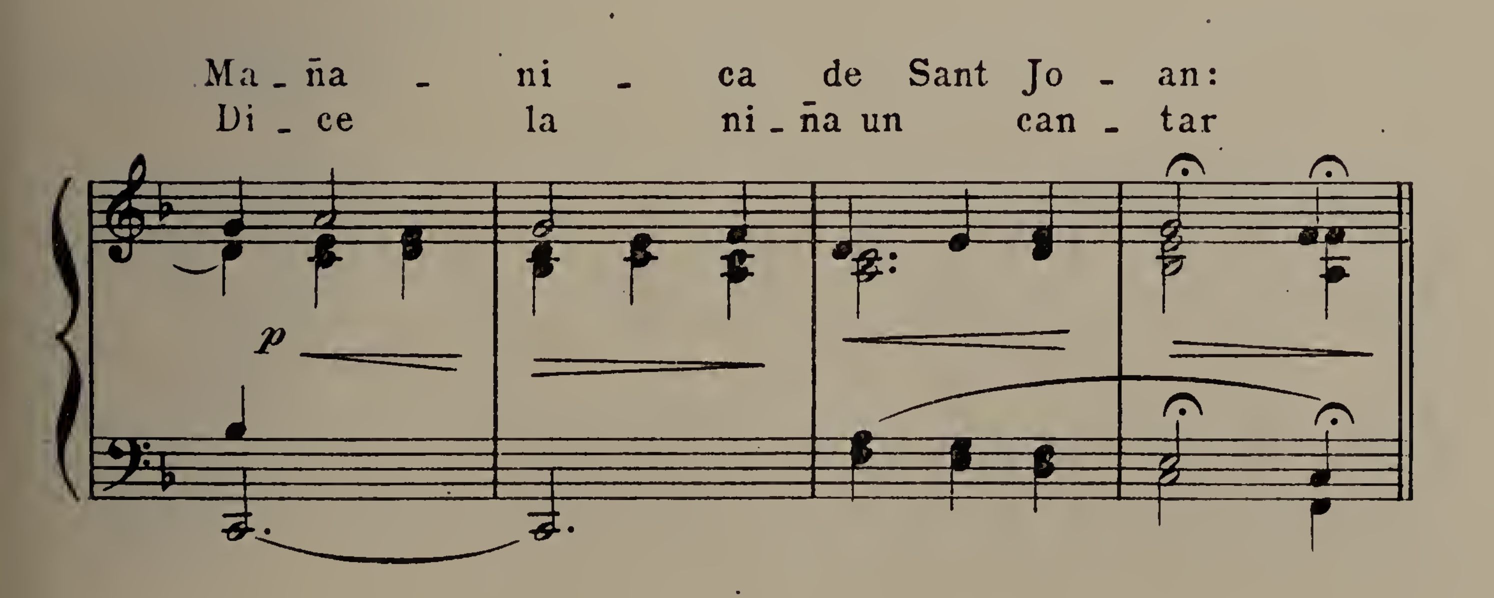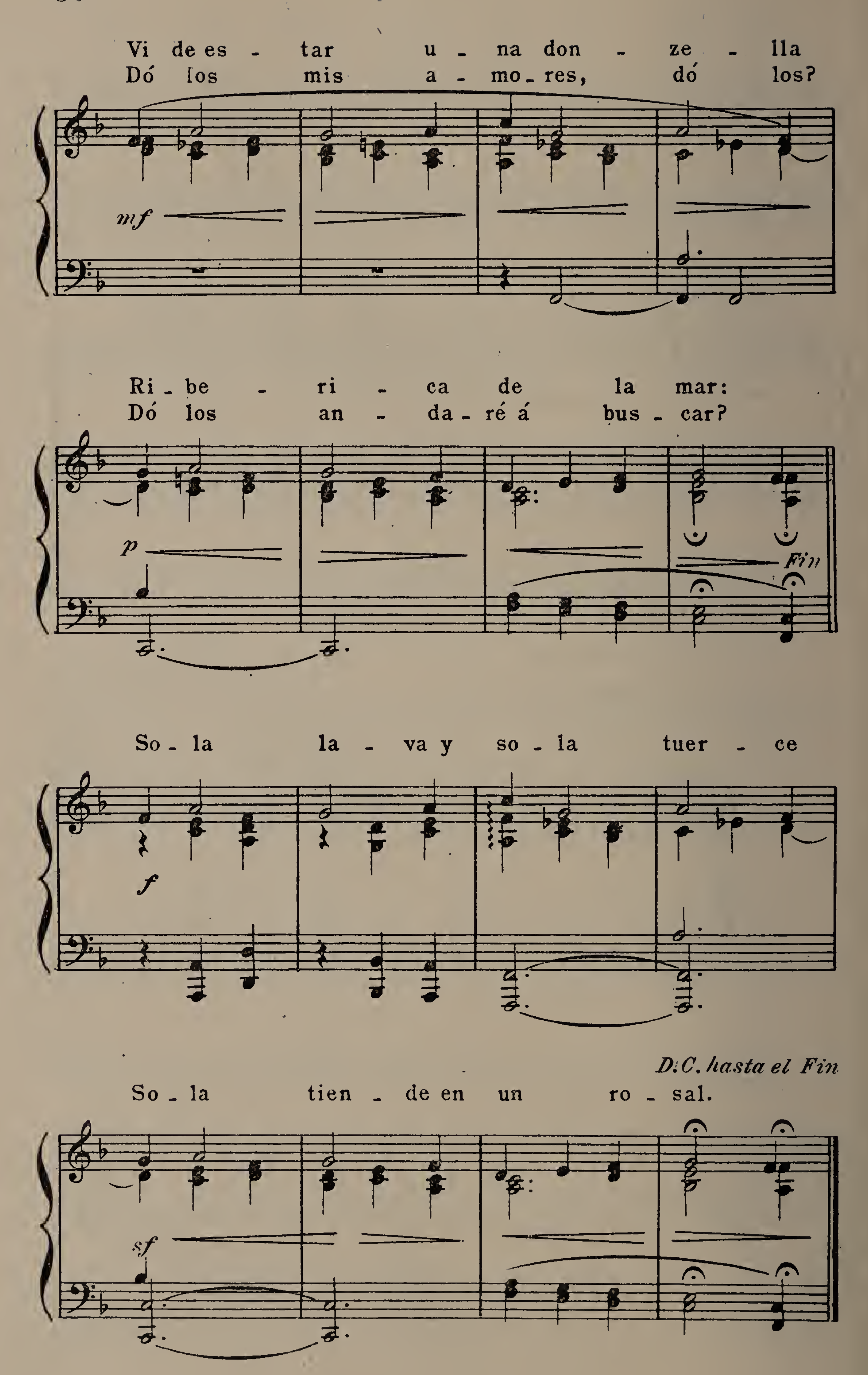




84.)

Canción de segadores

Salinas
De musica libri septem





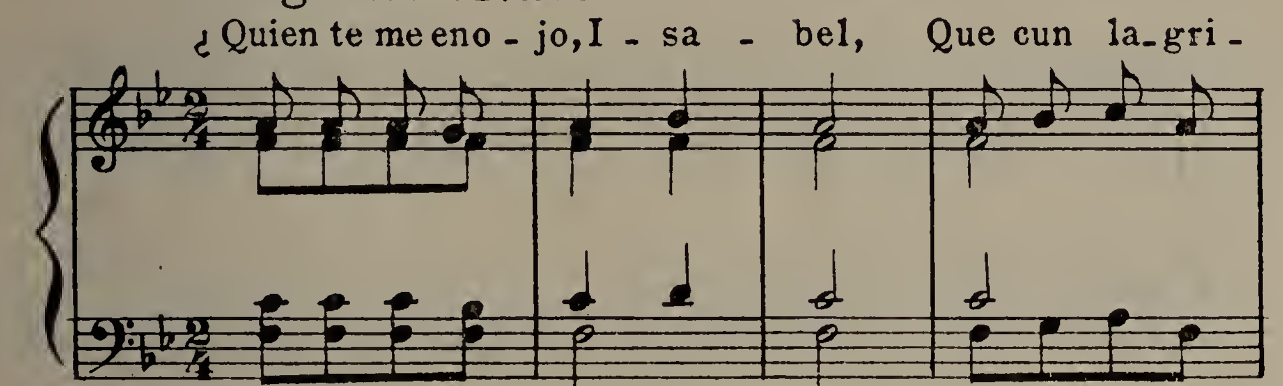

Vi de es - tar u - na don - ze - lla
Dó los mis a - mo - res, dó los?
mf
Ri - be - ri - ca de la mar:
Dó los an - da - ré á bus - car?
p
Fin
So - la la - va y so - la tuer - ce
f
D.C. hasta el Fin
So - la tien - de en un ro - sal.
sf

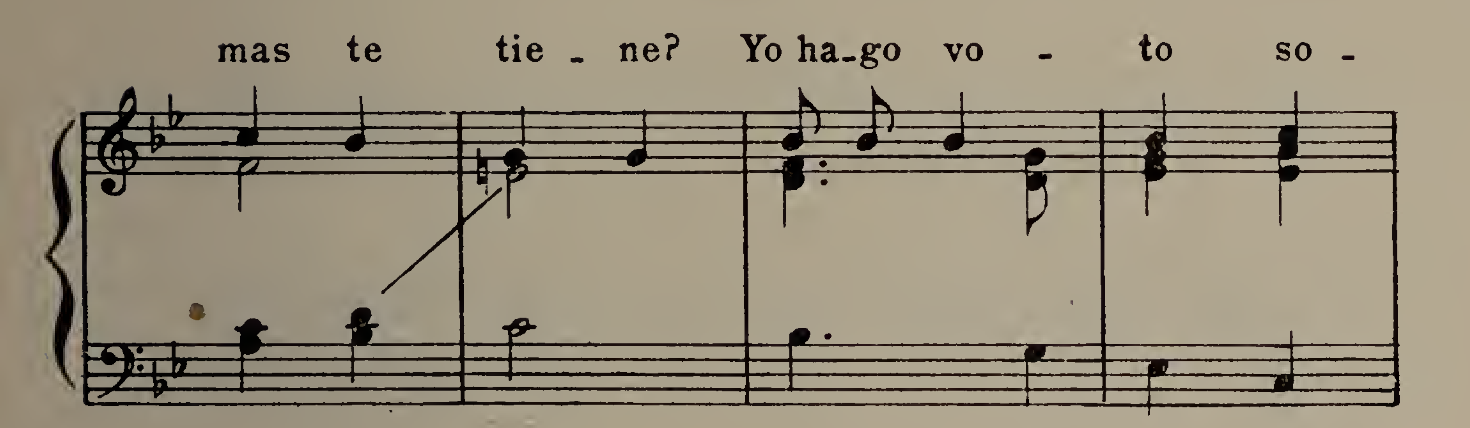
85)

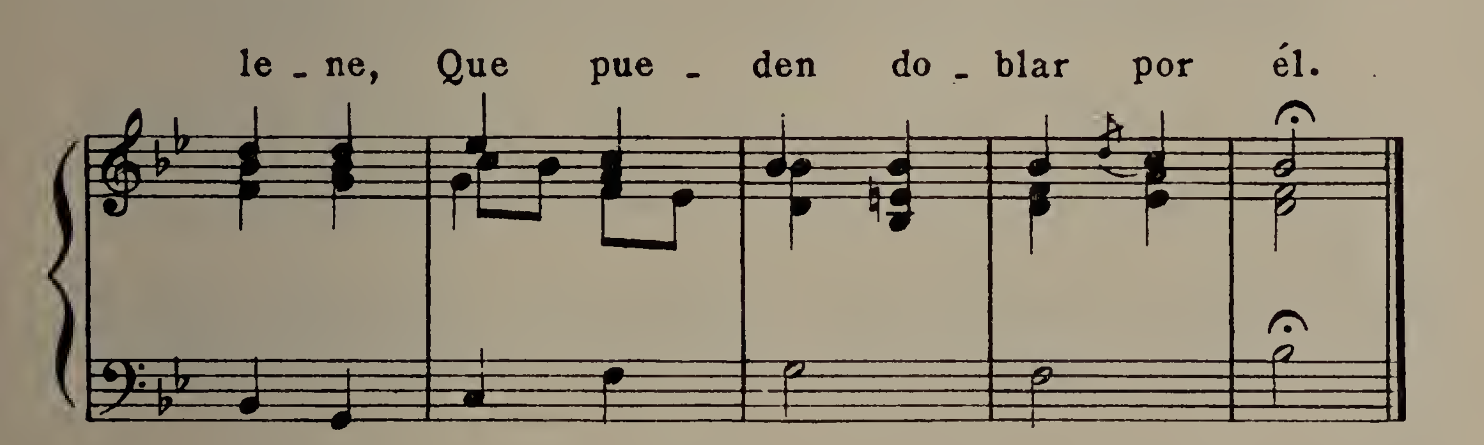
¿Quien te me enojó, Isabel?

Salinas
De musica libri septem

Allegretto vivace.



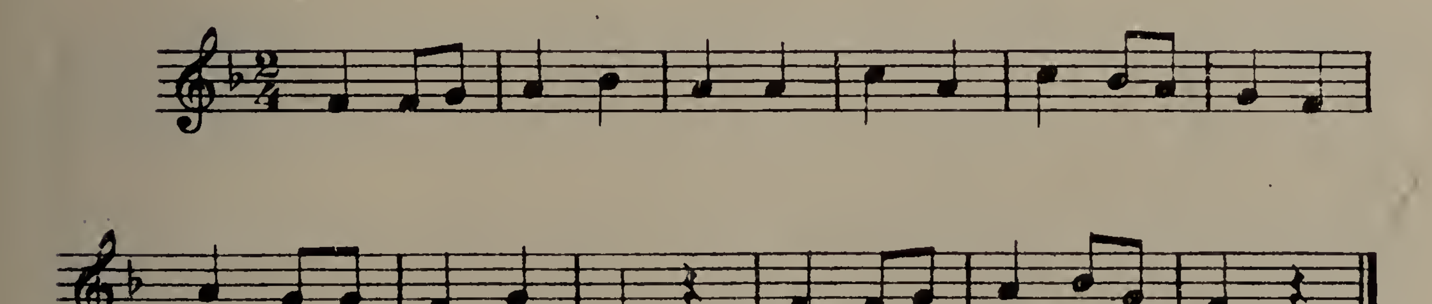




86)

Tonada de las Endechas.
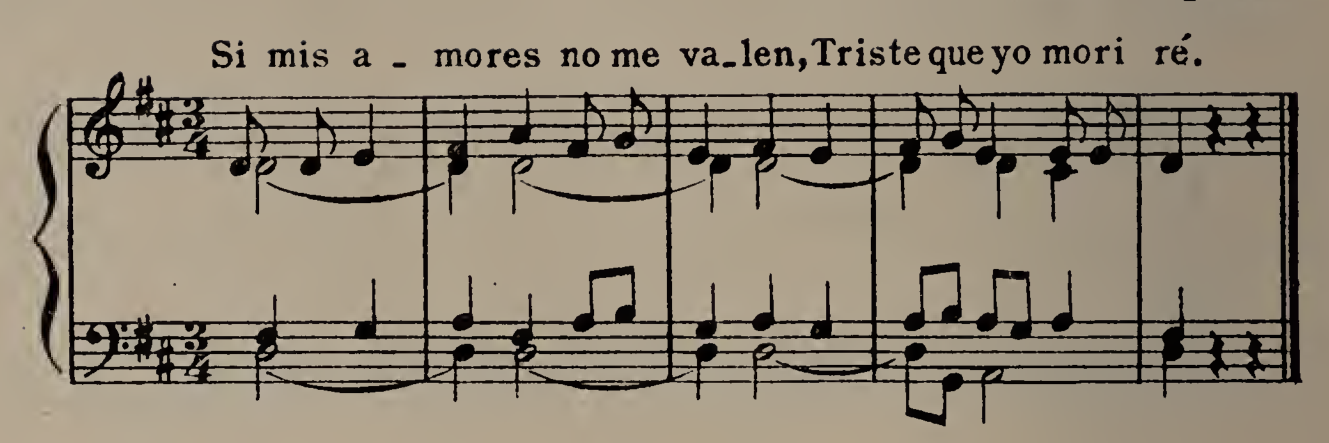
Salinas
De musica libri septem



87)

Cantilena.

Salinas
De musica libri septem

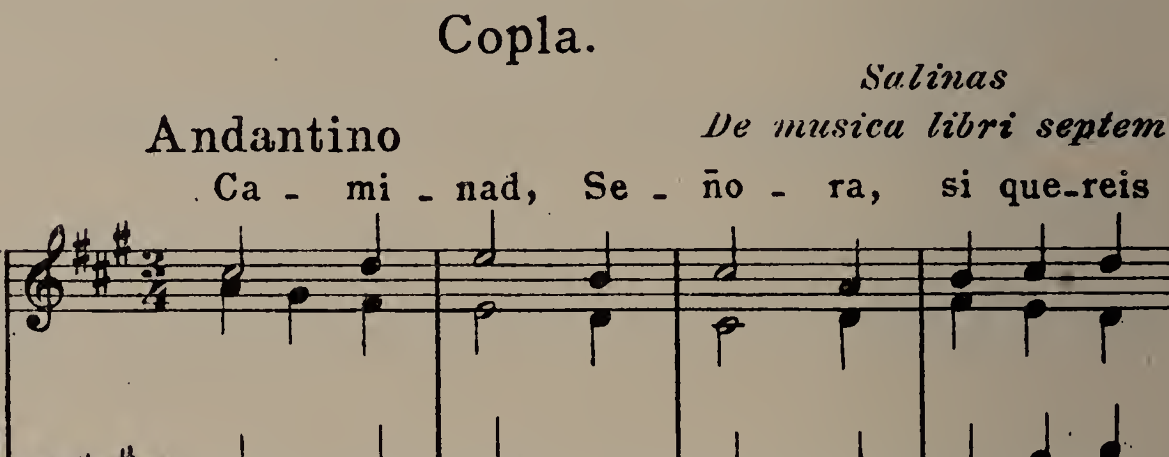


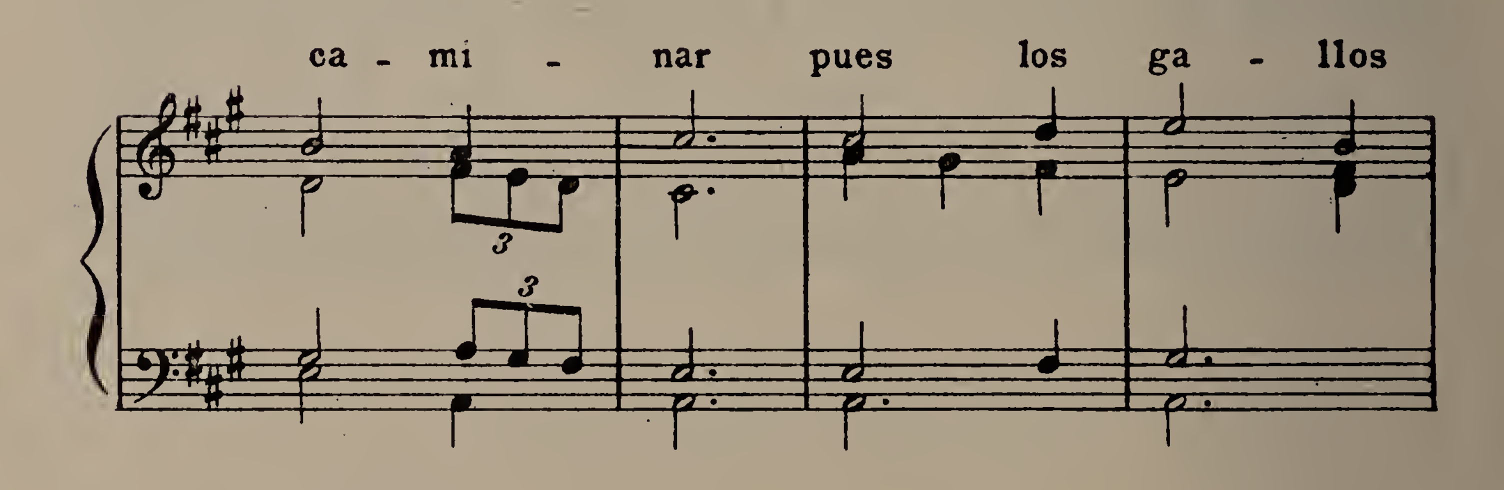
88)
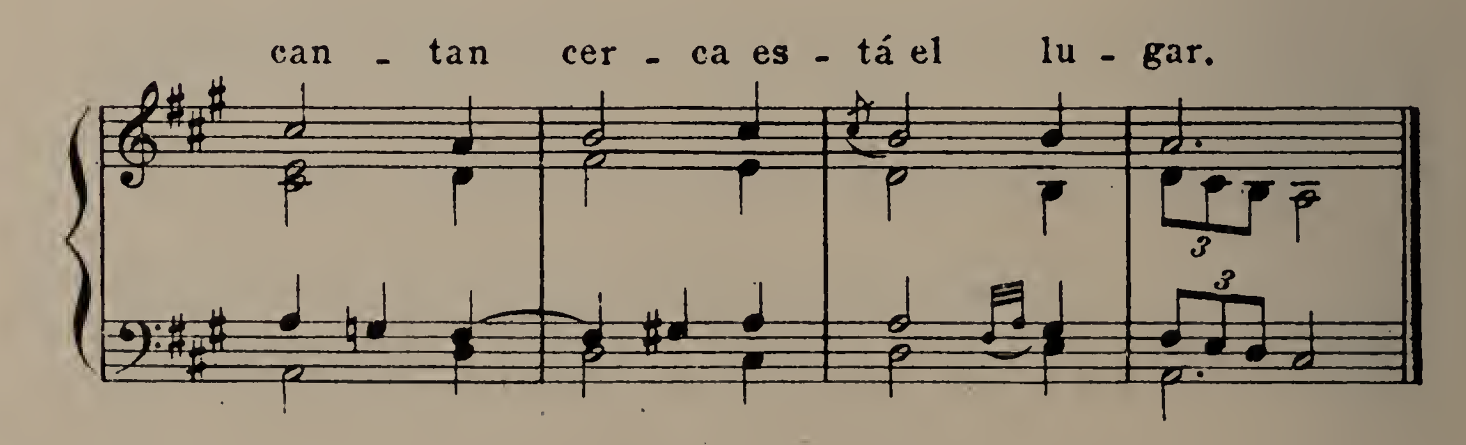
Copla.

Salinas
De musica libri septem

Andantino

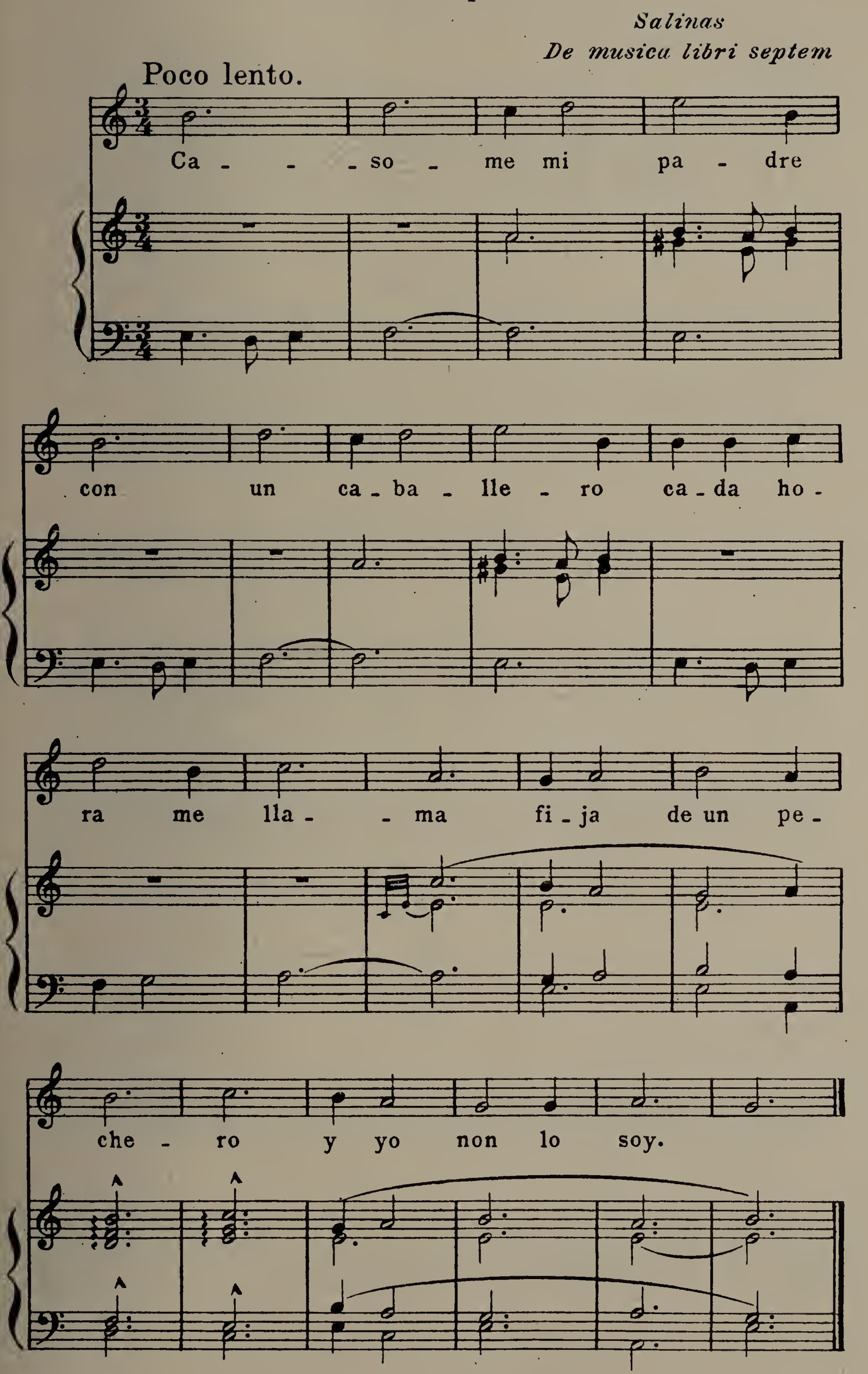






89)
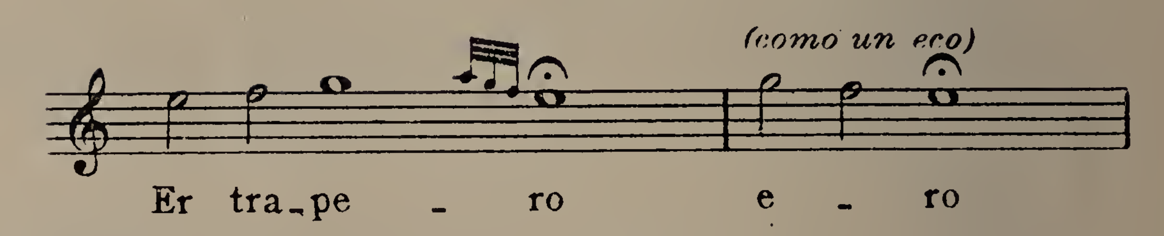
Casome mi padre...
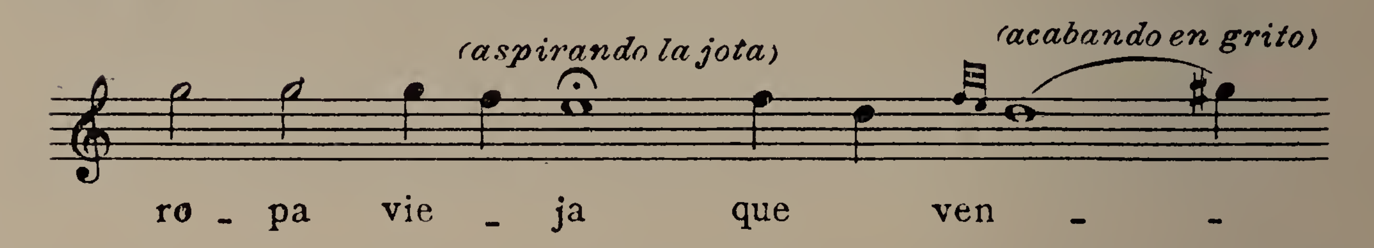


90)

El trapero

Málaga *Comunicada por la Srta. T. B.*
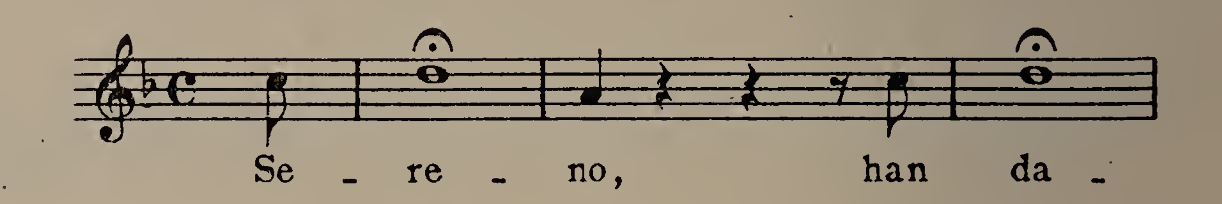


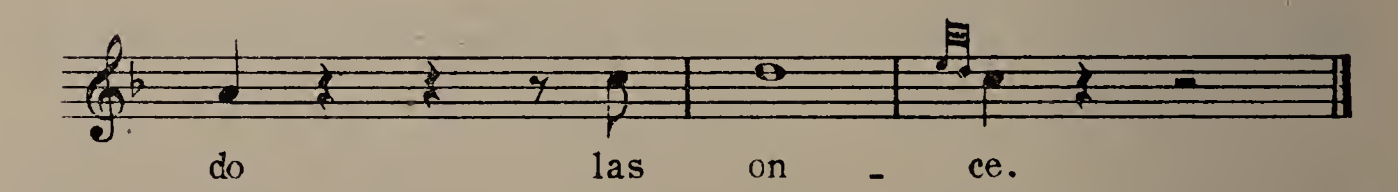


91)

Canto de sereno

Tortosa *Recogida por mí.*

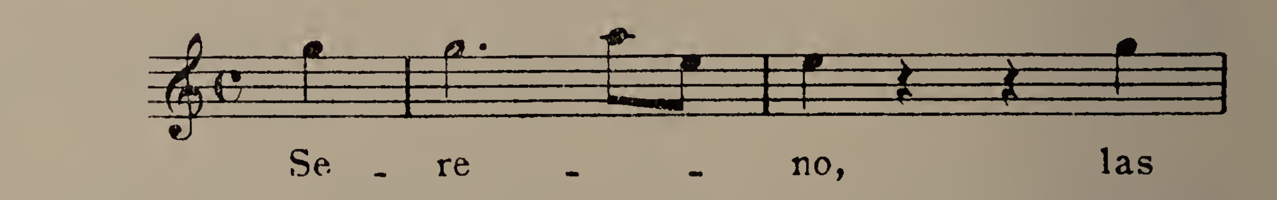


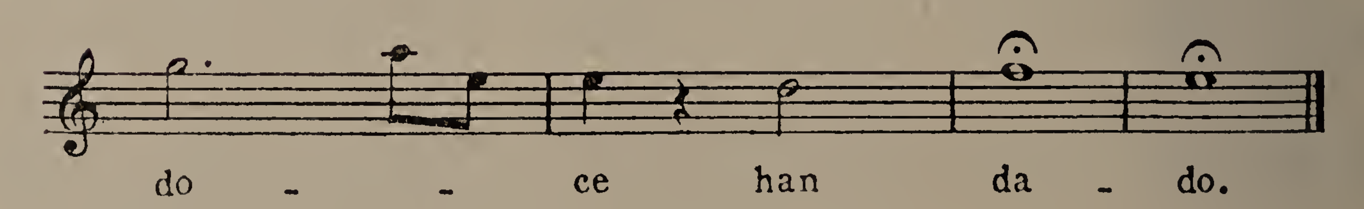


92)

Otro

Tortosa *Recogida por mí.*

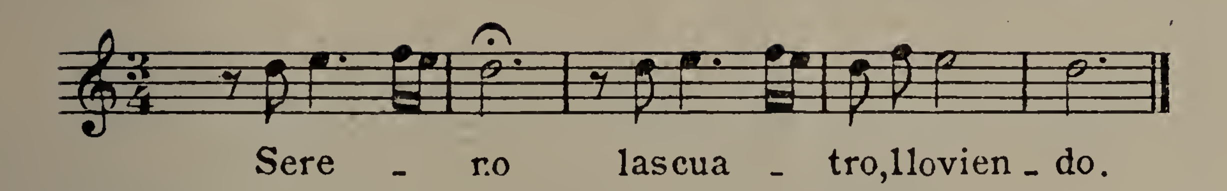




93)

Otro

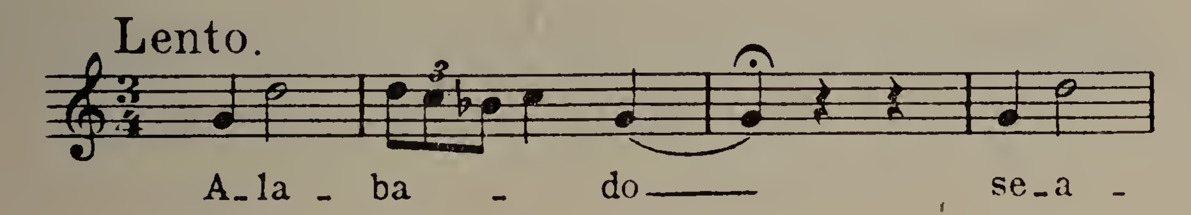
Tortosa *Recogida por mi.*

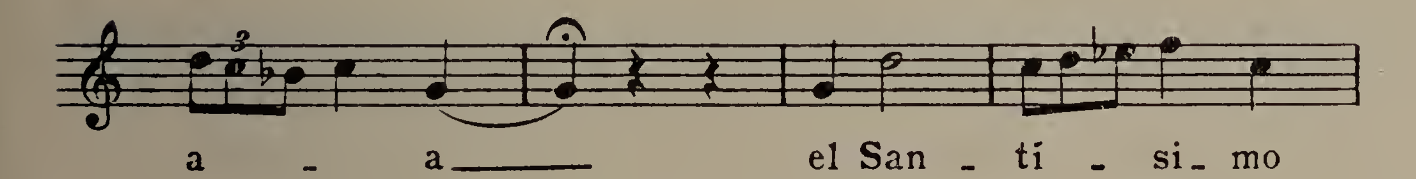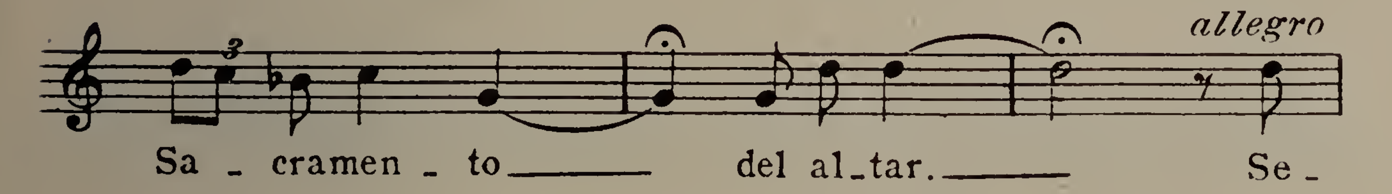


94)

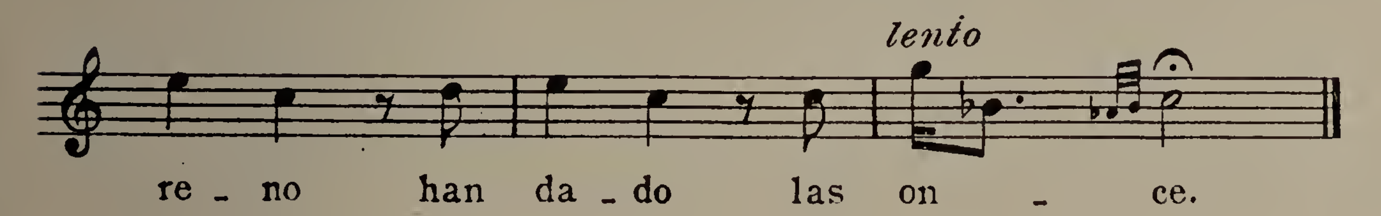
Otro

San Mateo (Castellón de la Plana.) *Recogido por mi.*





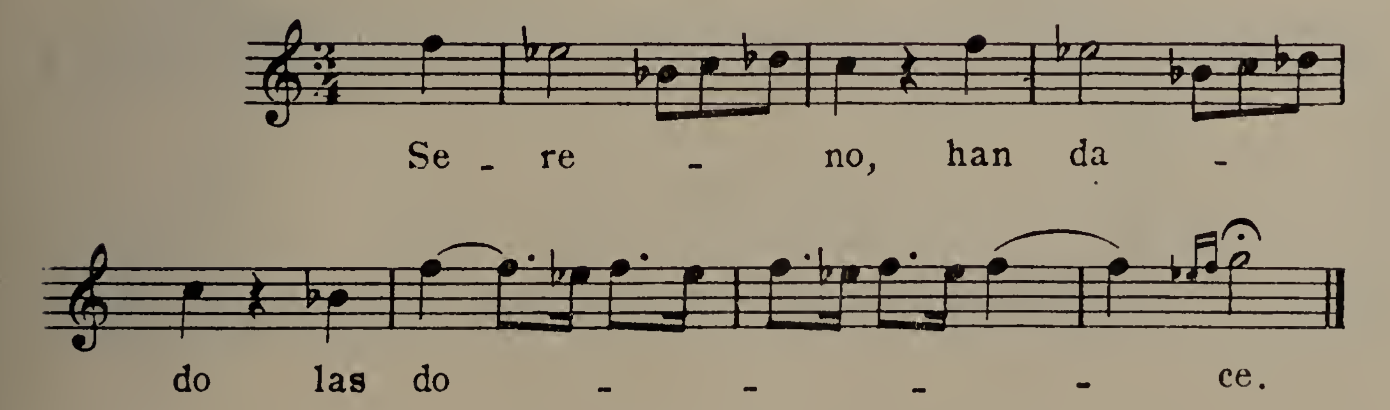




95)

Otro

San Mateo. *Recogido por mi.*
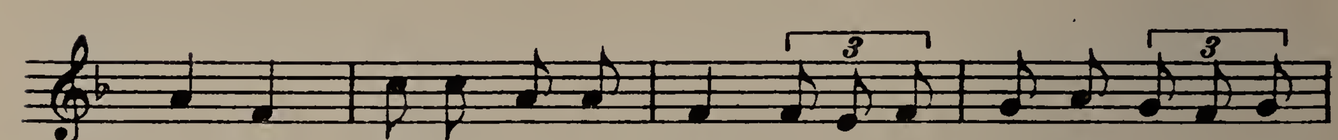


96)

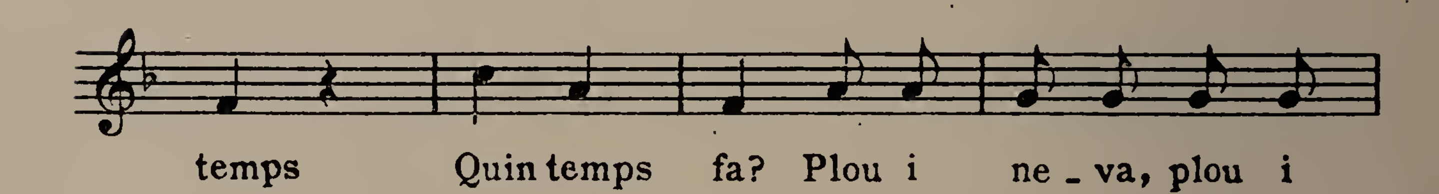
Canción del pastorcillo
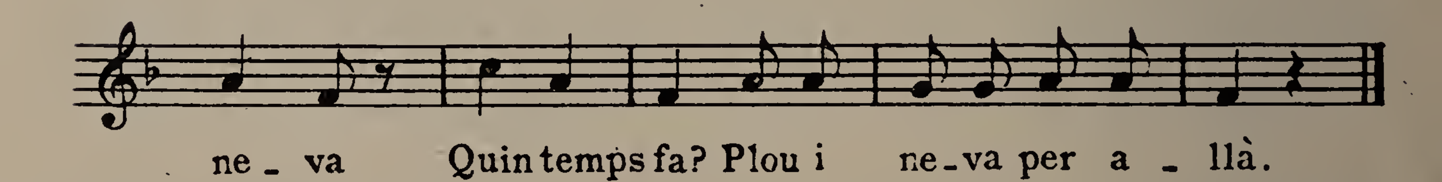
Palma de Mallorca.

Comunicada por
D. Antonio Pont.
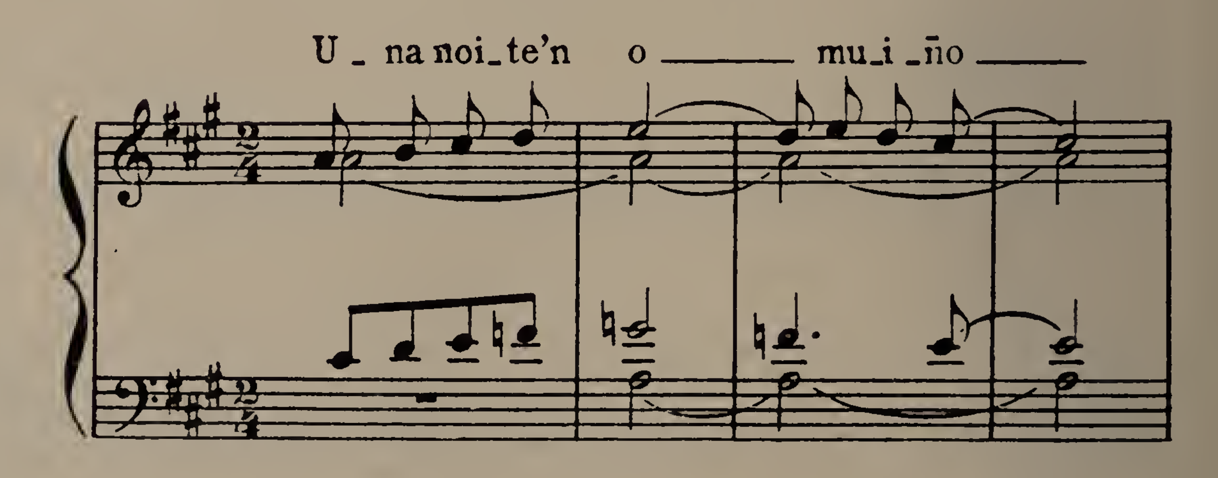








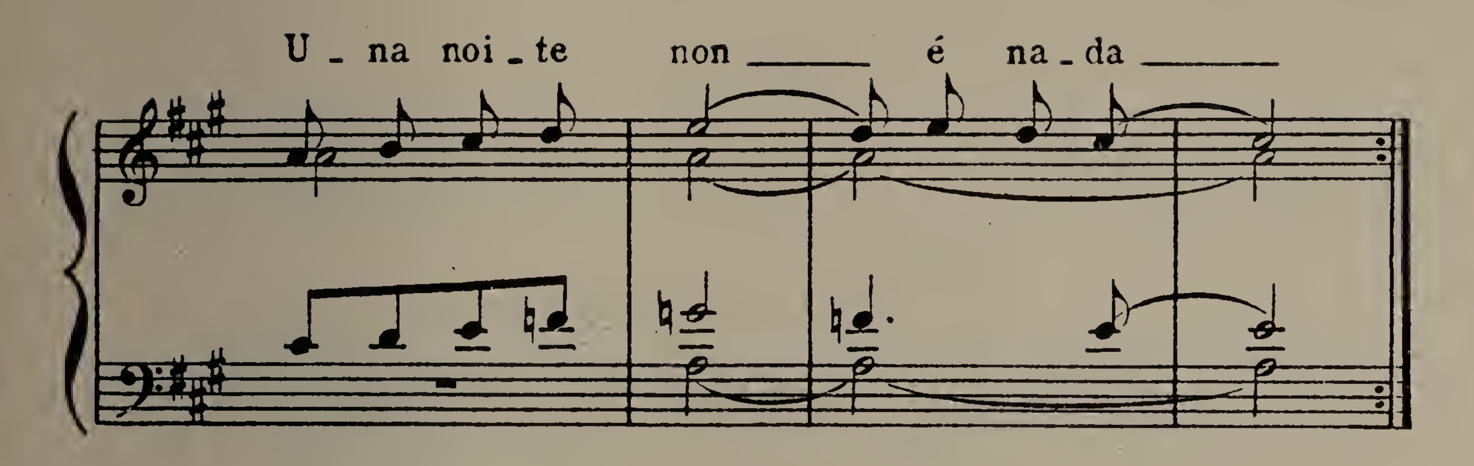
97)
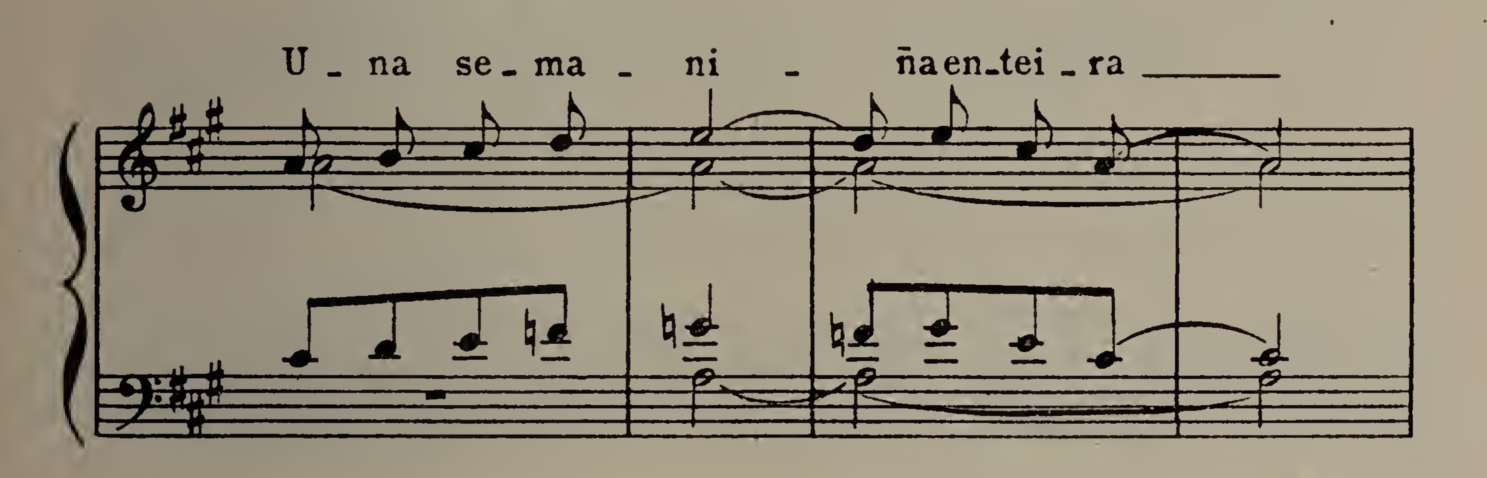
Cantar de molinero
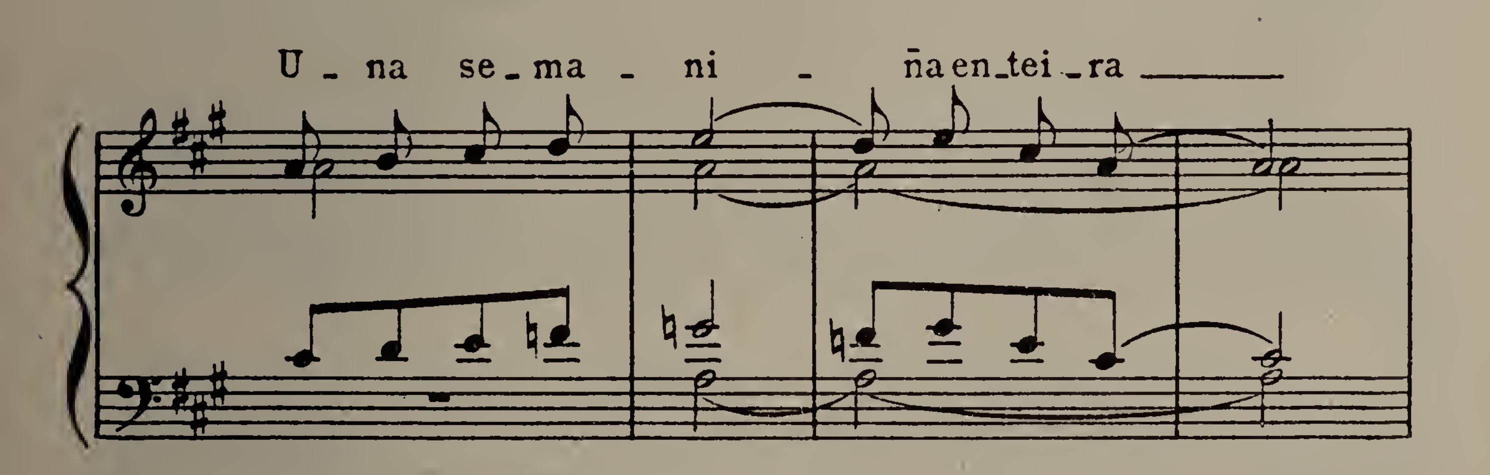
Pontevedra.
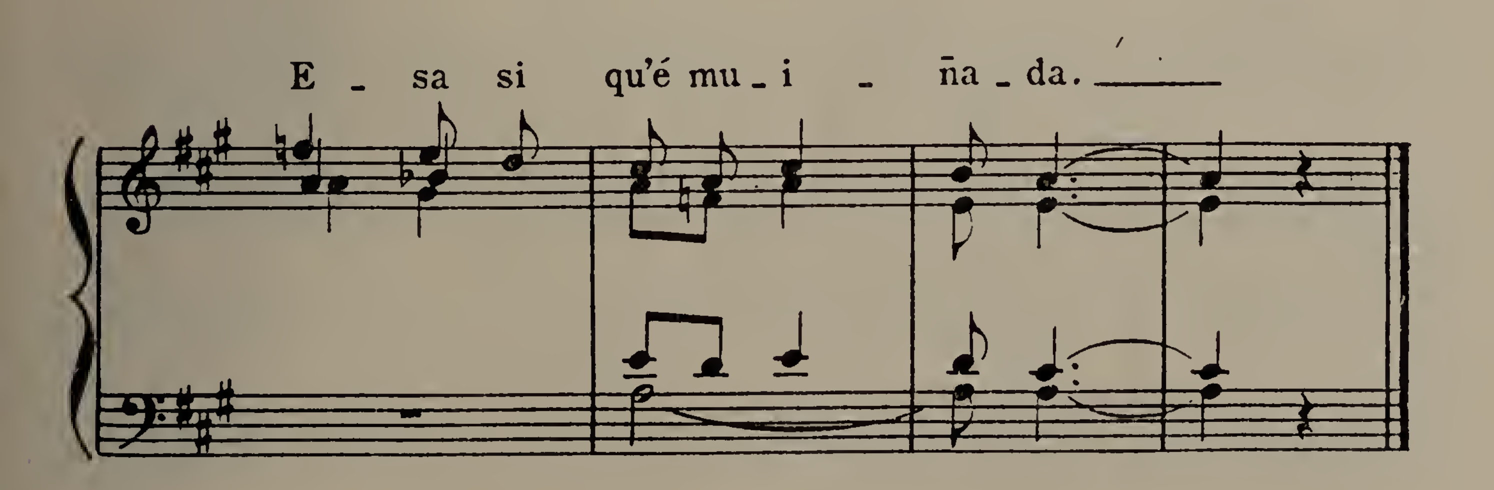
Comunicada por
D. Perfecto Feijóo Ponced.




U - na noi - te non é na - da


U - na se - ma - ni - ña en - tei - ra


U - na se - ma - ni - ña en - tei - ra


E - sa si qu'é mu - i - ña - da.

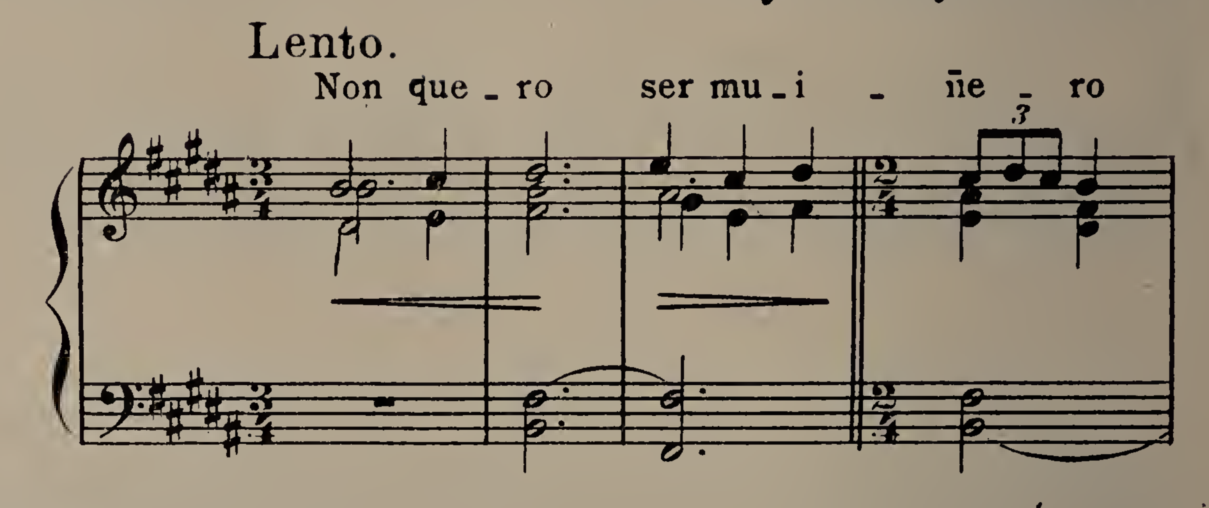
981)
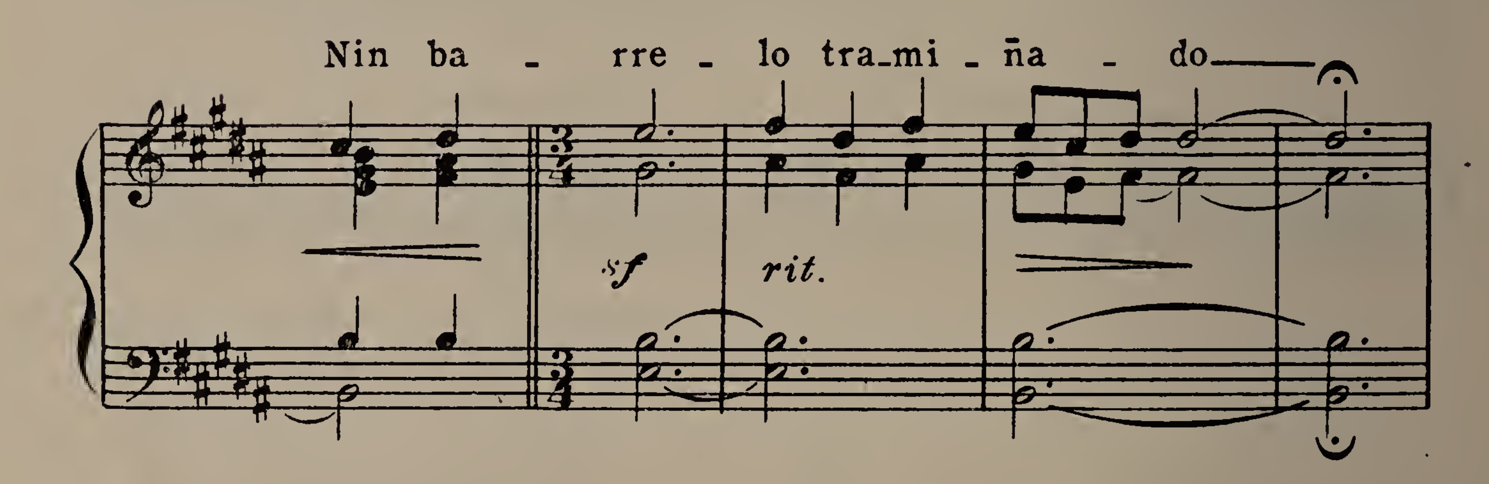
Otro.
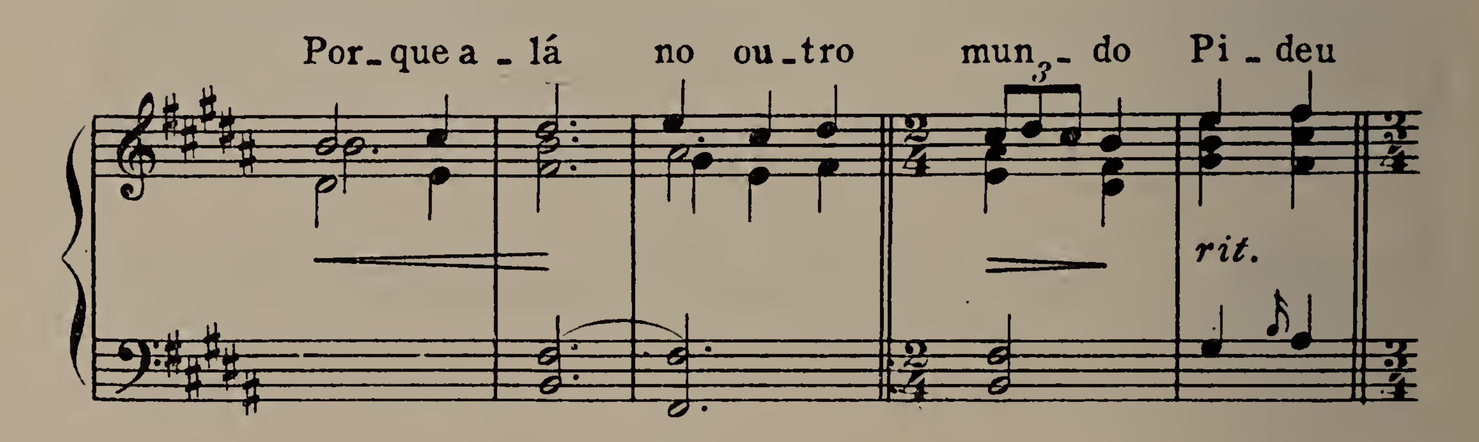
Cangas (Pontevedra)
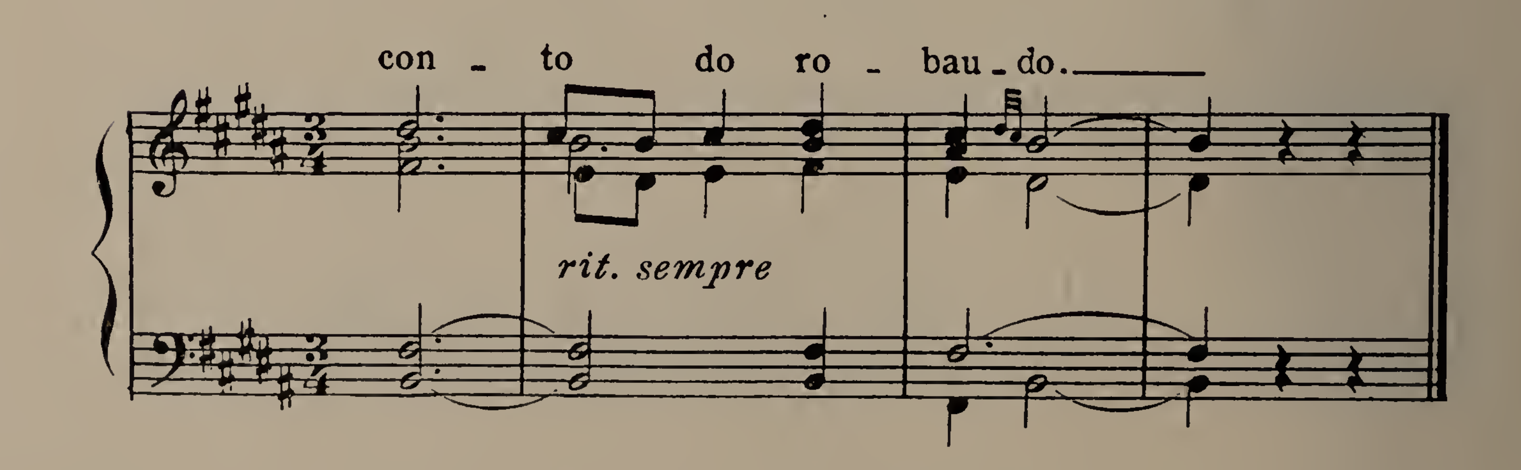
Comunicada por D. Perfecto Feijóo Ponced.

Lento.



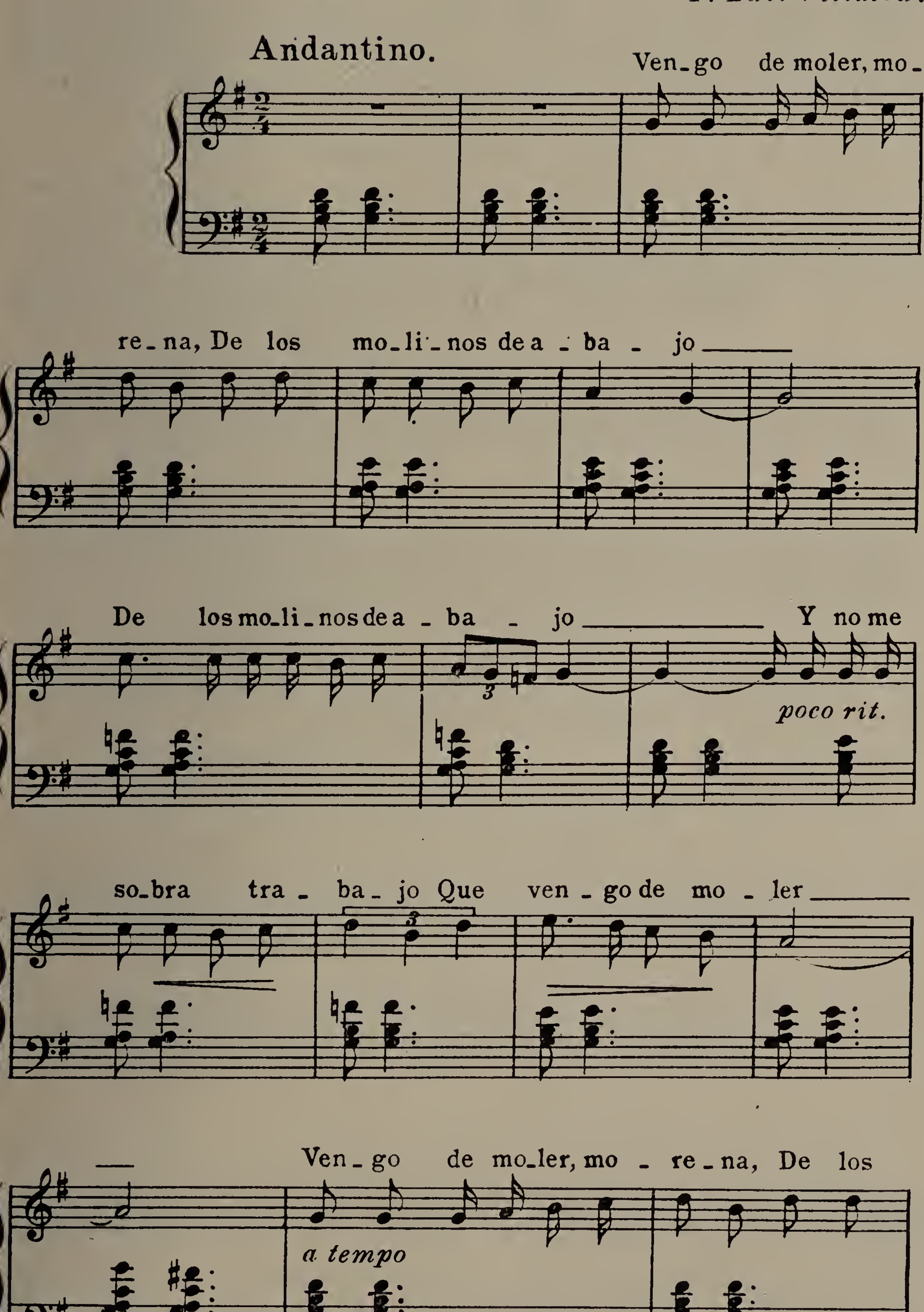


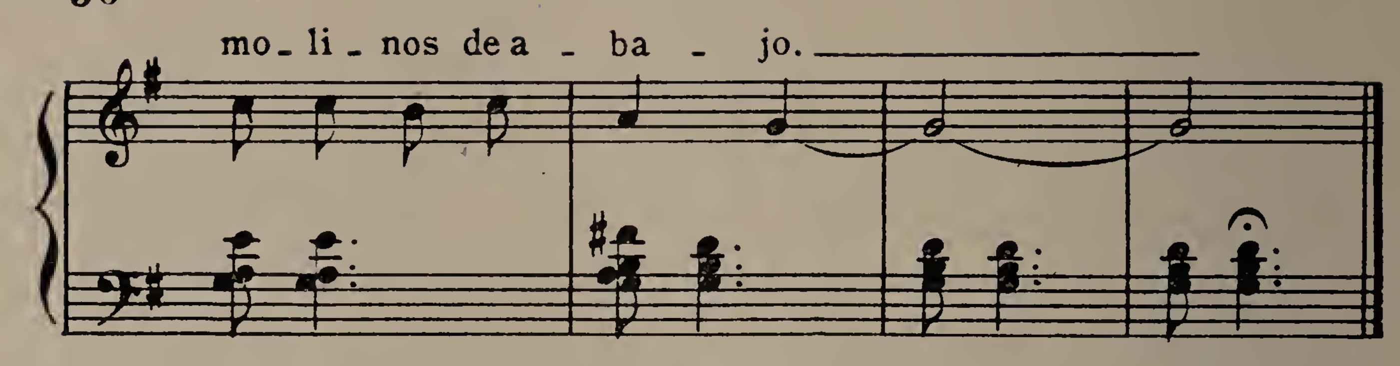




Otro.

Comunicada por el
P. Luis Villalba.



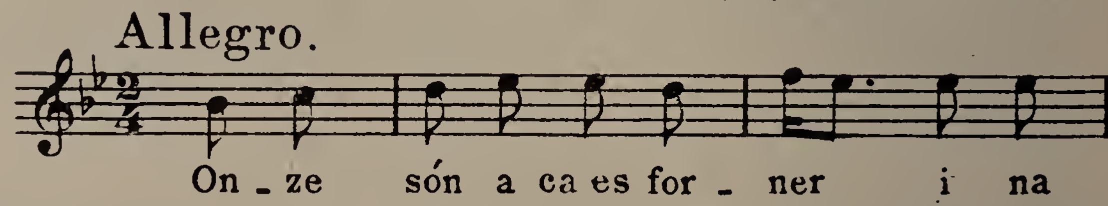


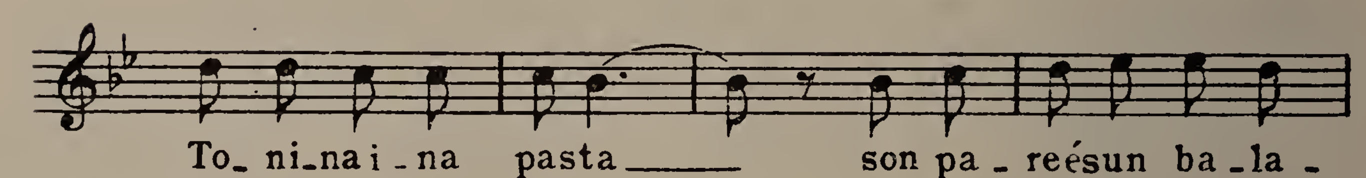
100)

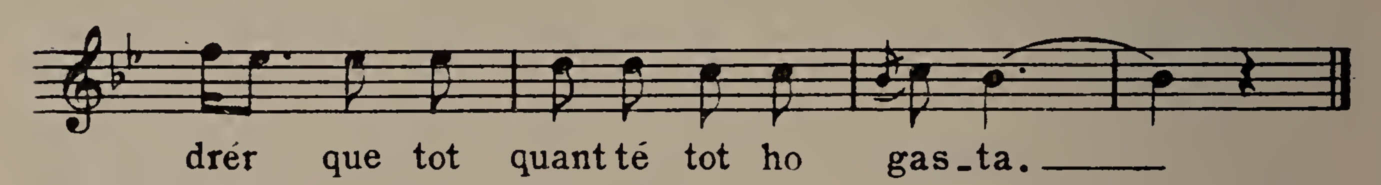
Canto de tahonero

Comunicada por
D. Antonio Pont.

Allegro.







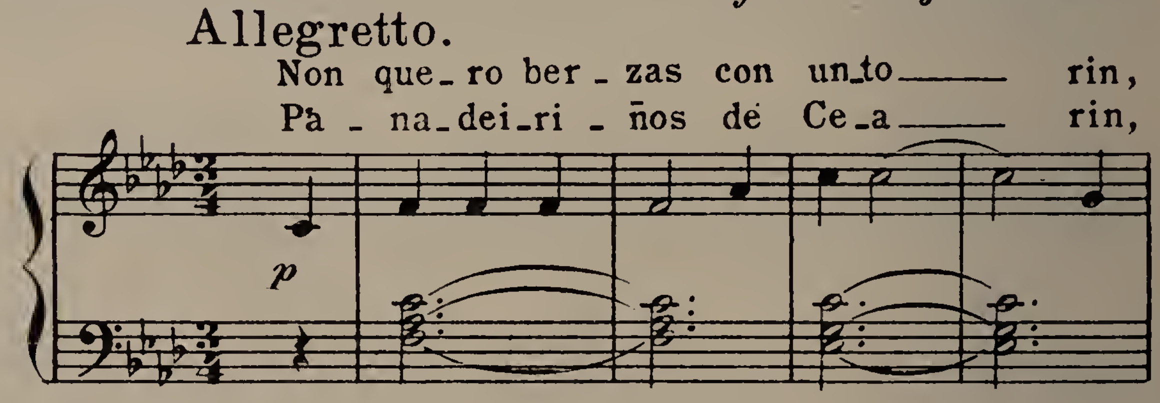
101)

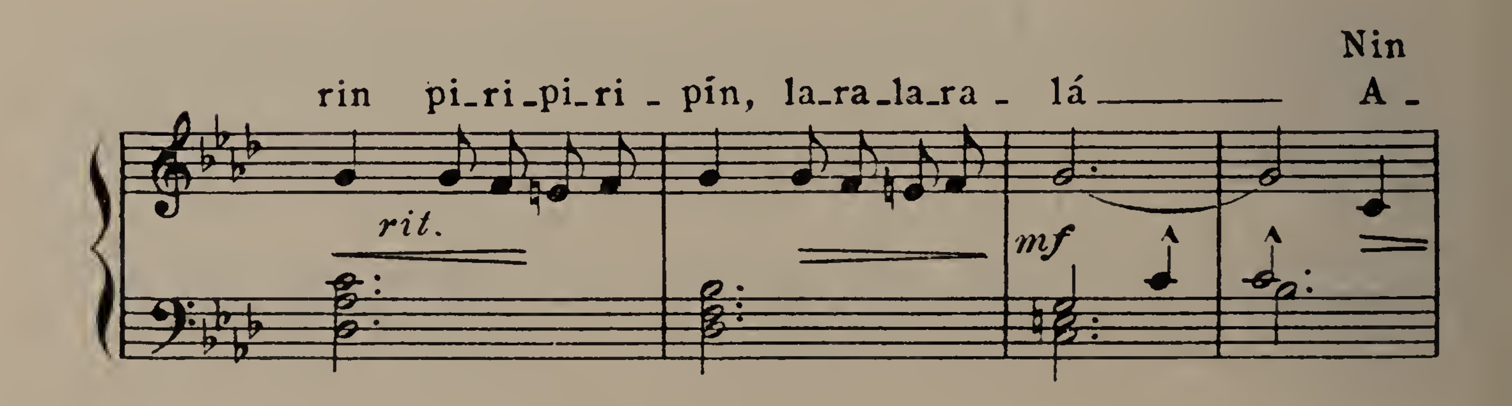
Canto de panadeiros
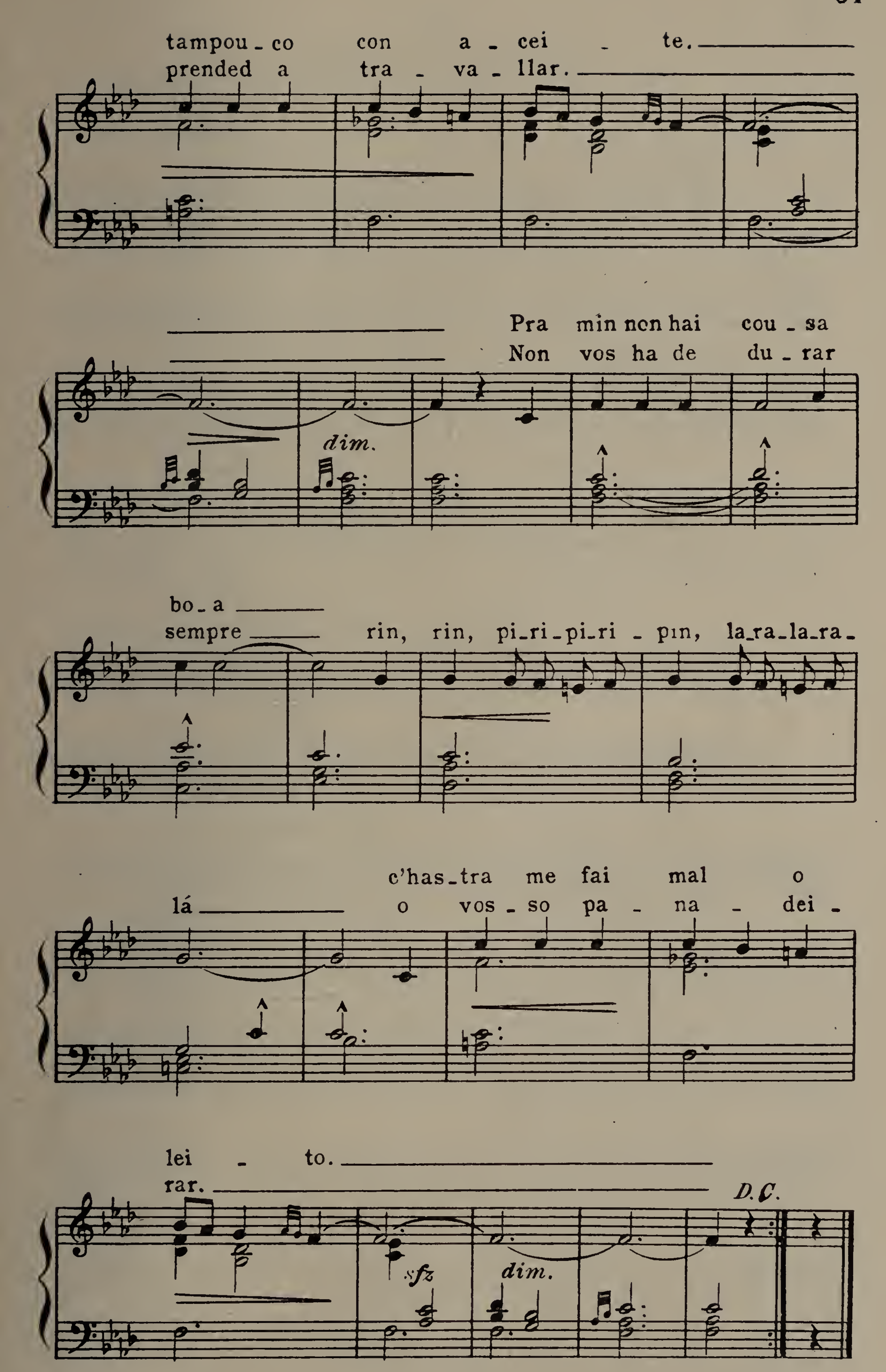
Ribero (Orense)

Comunicado por
D. Perfecto Feijóo Ponced.

Allegretto.





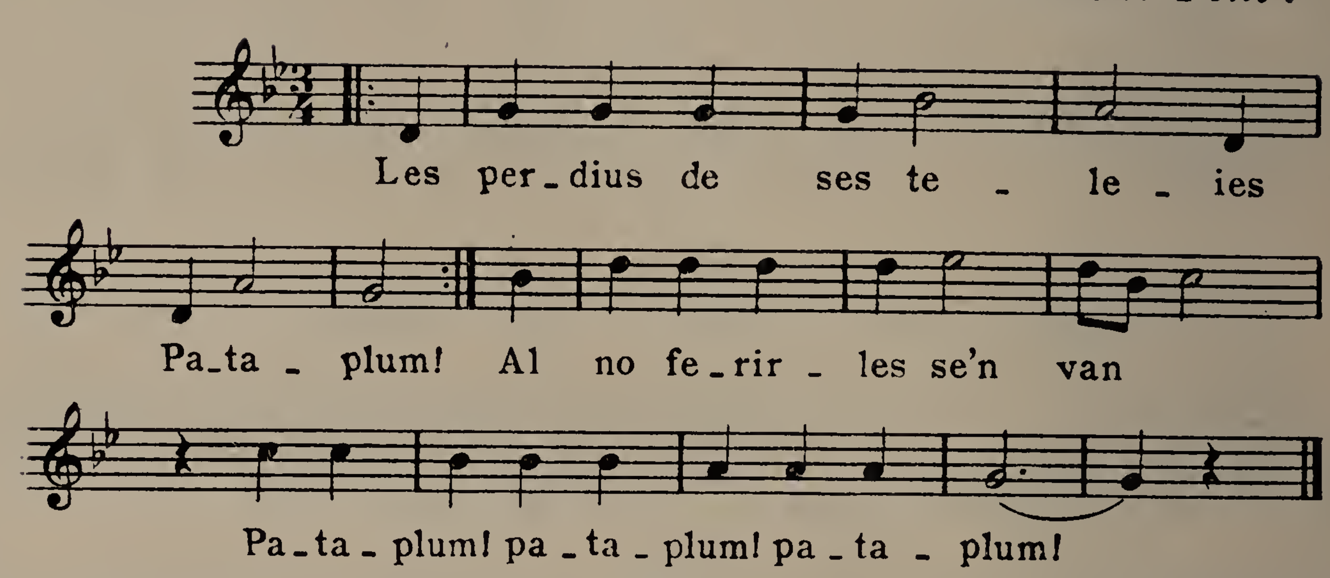

tampou-co con a-cei-te.
prended a tra-va-llar.
Pra min non hai cou-sa
Non vos ha de du-rar
bo-a
sempre rin, rin, pi-ri-pi-ri-pin, la-ra-la-ra-
c'has-tra me fai mal o
lá o vos-so pa-na-dei-
lei-to.
rar.
dim.
sfz
D.C.

102)

Canción de cazador

Manacor.

Comunicada por D. Antonio Pont.



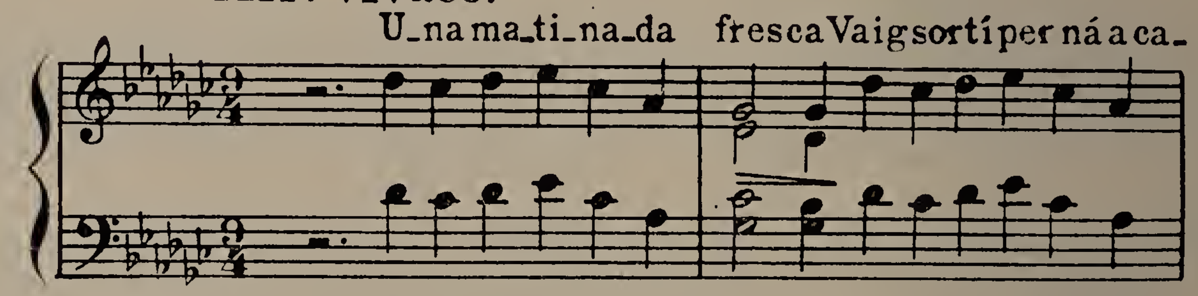
103)

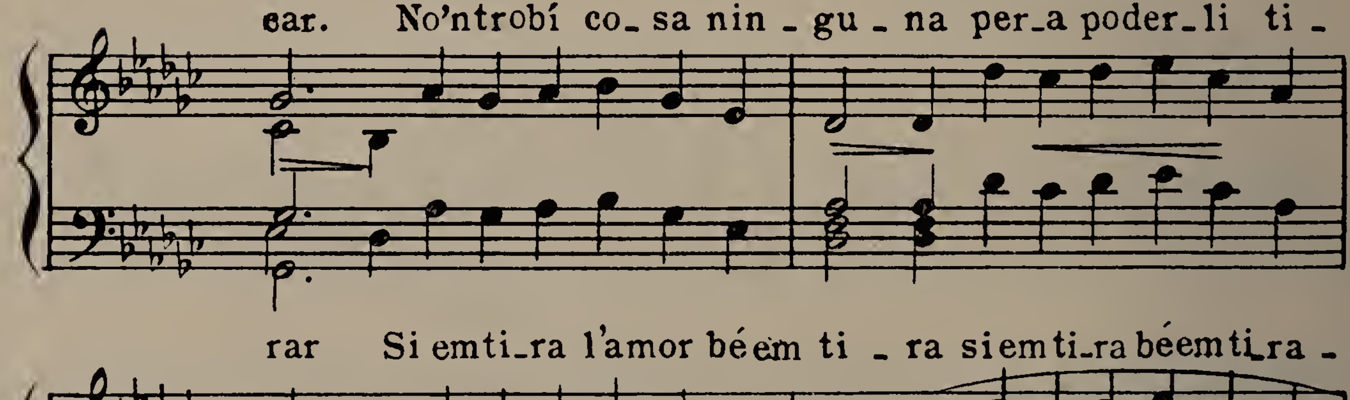
Canción de cazador

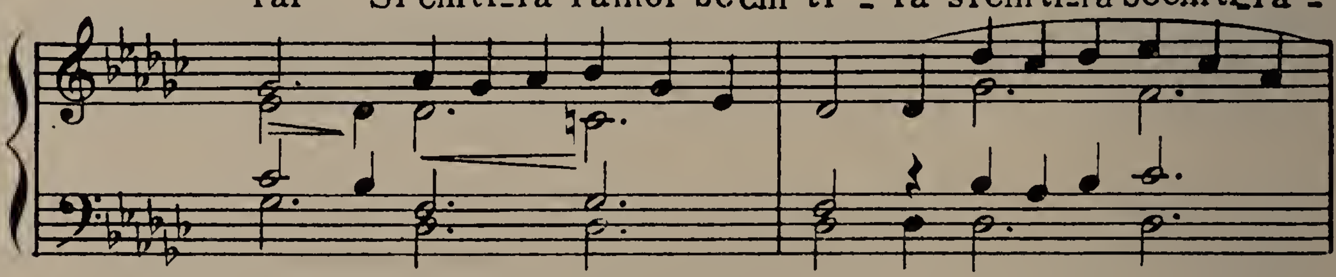
Santa Coloma de Farnés
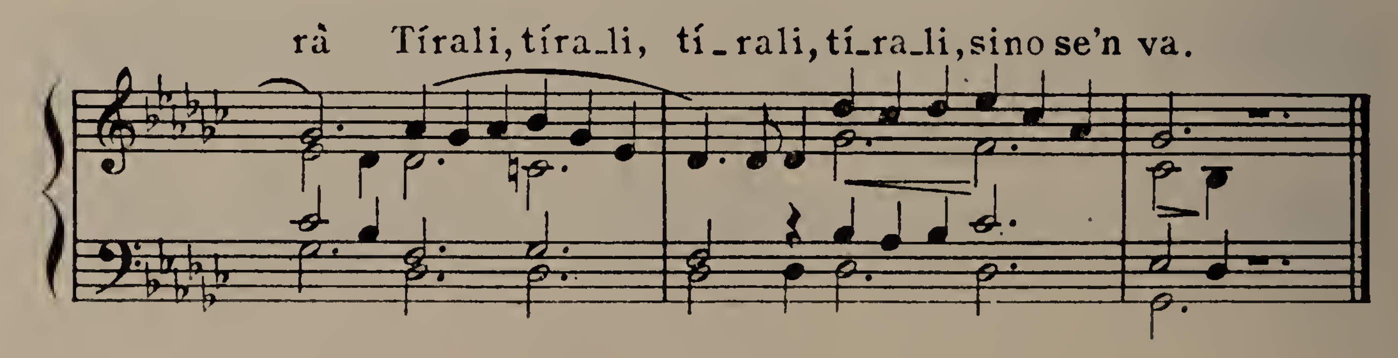
Recogida por Miguel Sensat.

Allº. vivace.







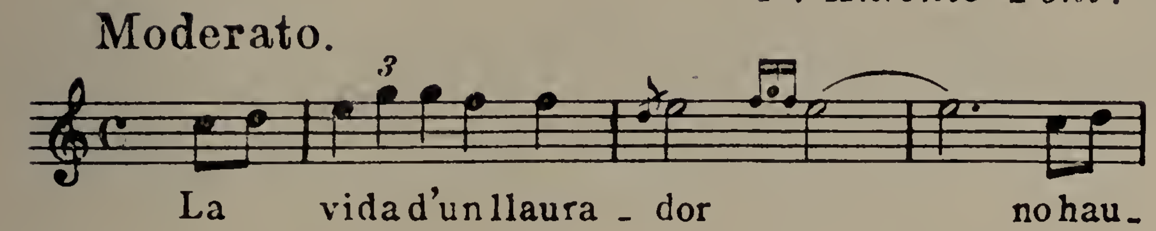


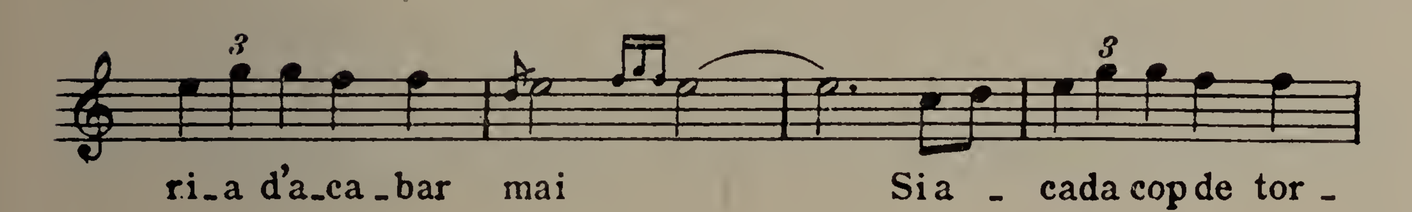
104)

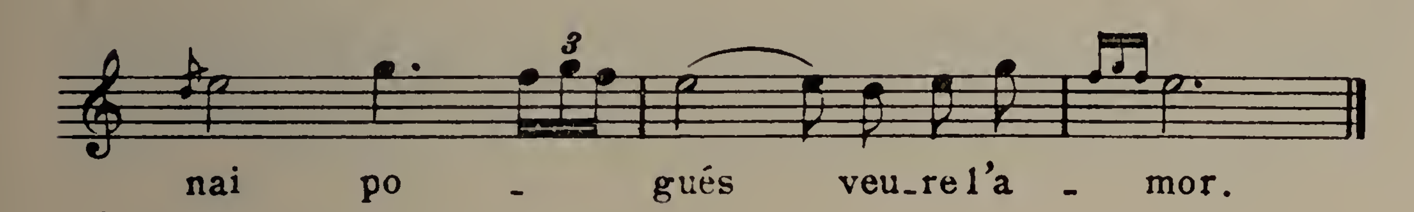
Canción del labrador

Comunicada por
D. Antonio Pont.

Moderato.







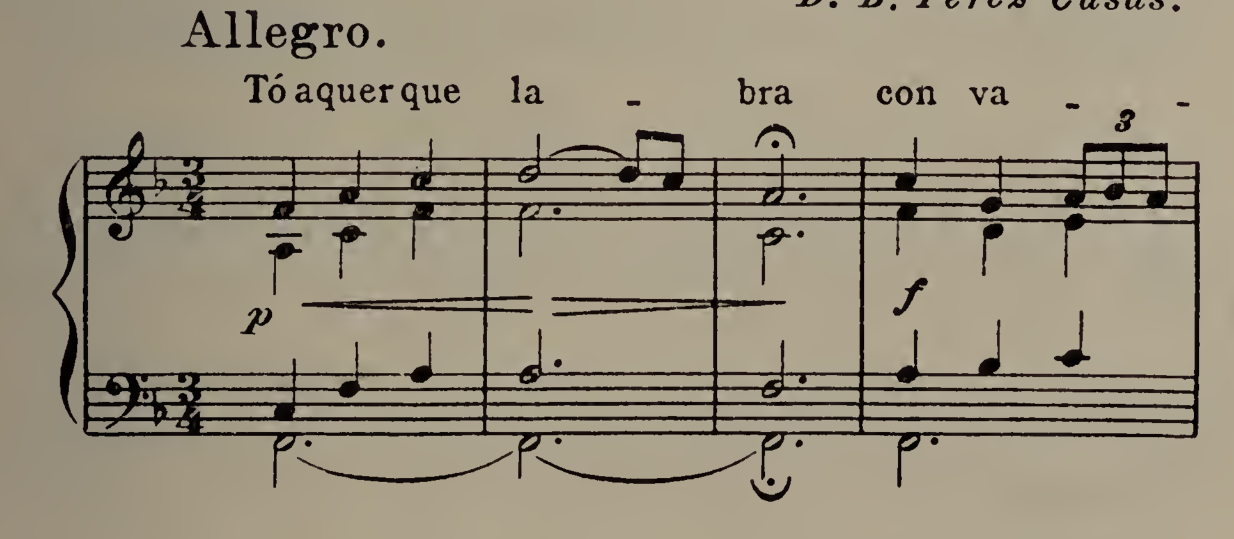
105)

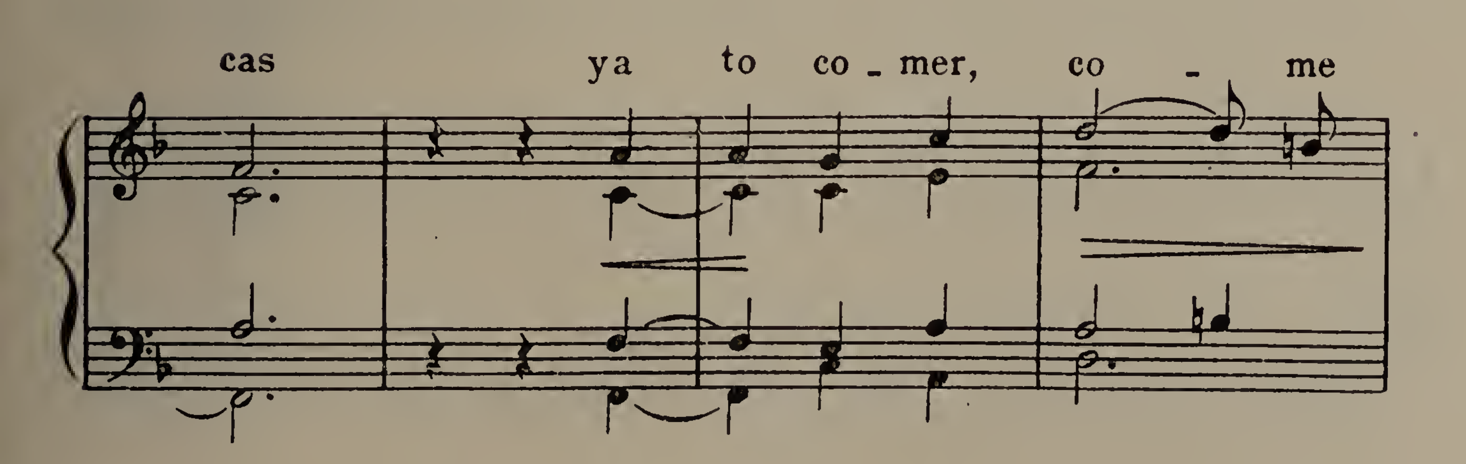
Cantar der labraor.
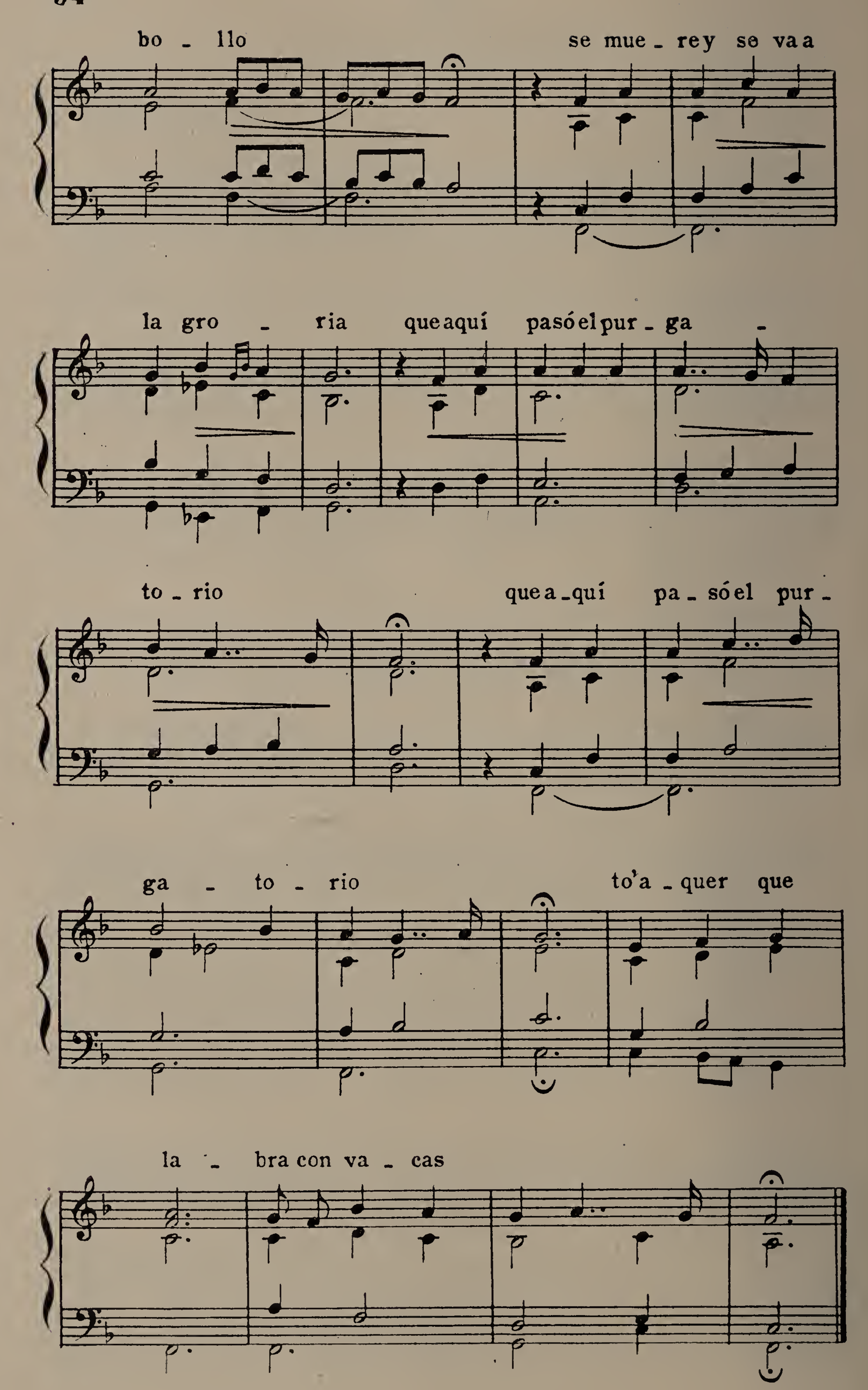
Murcia.

Comunicado por
D. B. Péréz Casas.

Allegro.

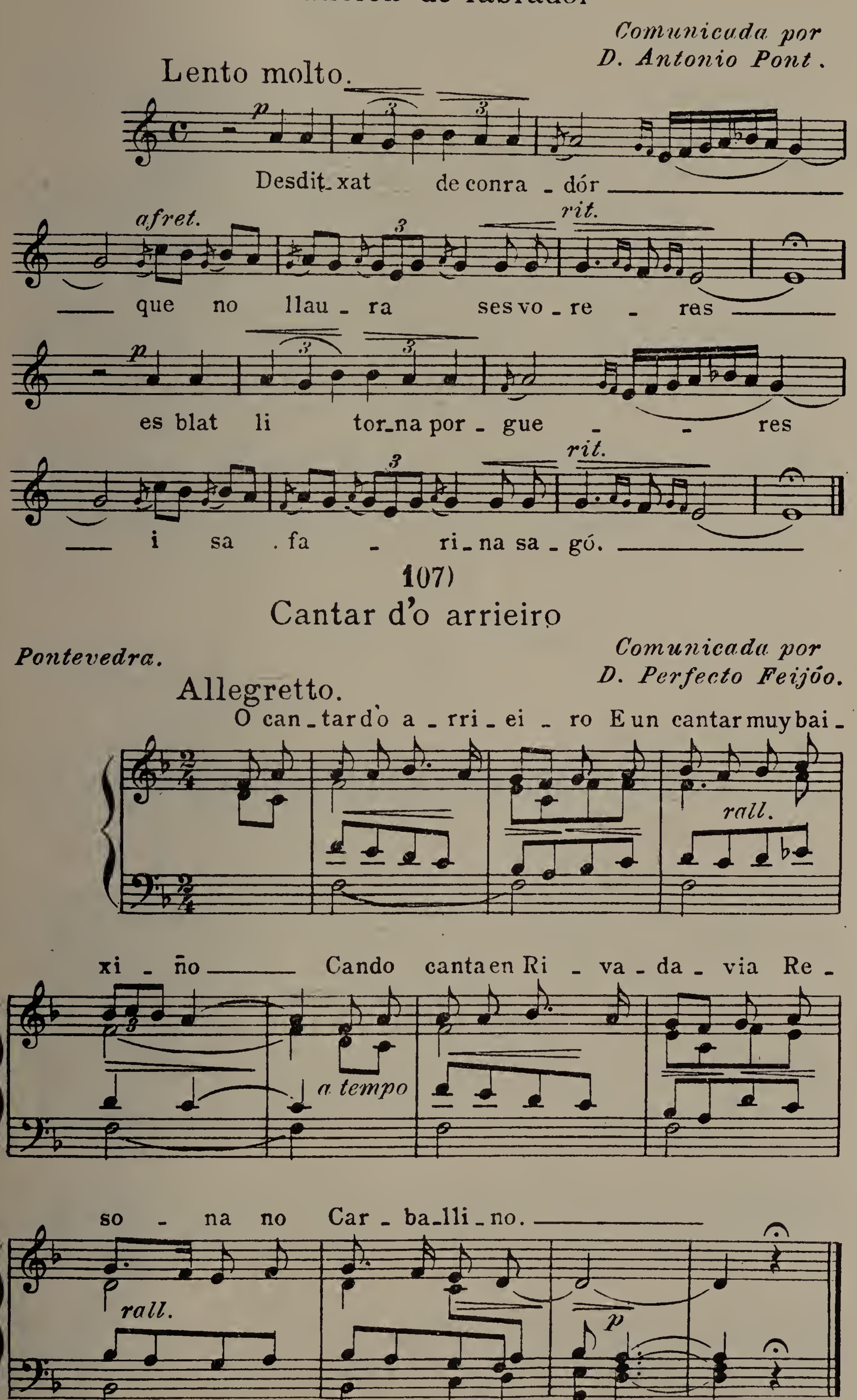





bo _ llo
se mue _ rey se va a
la gro _ ria
que aquí
pasó el pur _ ga _
to _ rio
que a _ quí
pa _ só el pur _
ga _ to _ rio
to'a _ quer que
la _ bra con va _ cas

106)

Canción de labrador

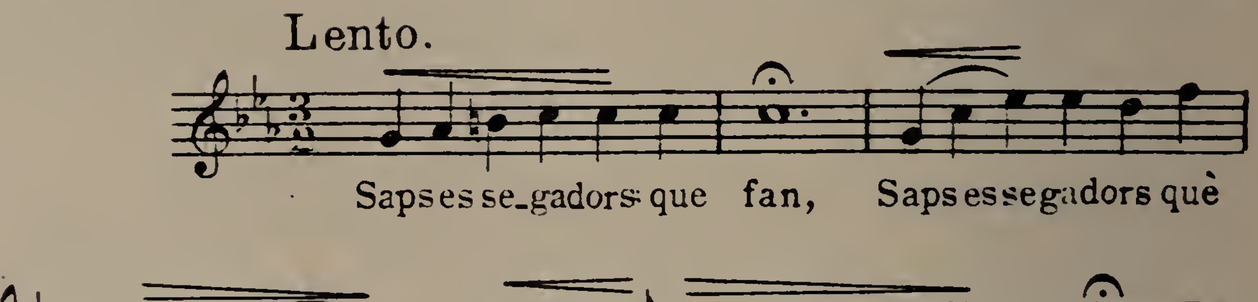


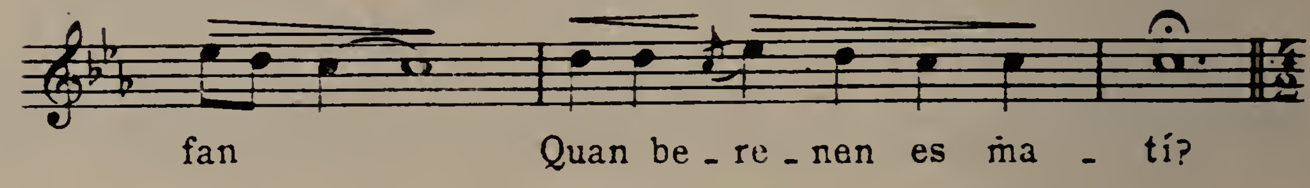
108)
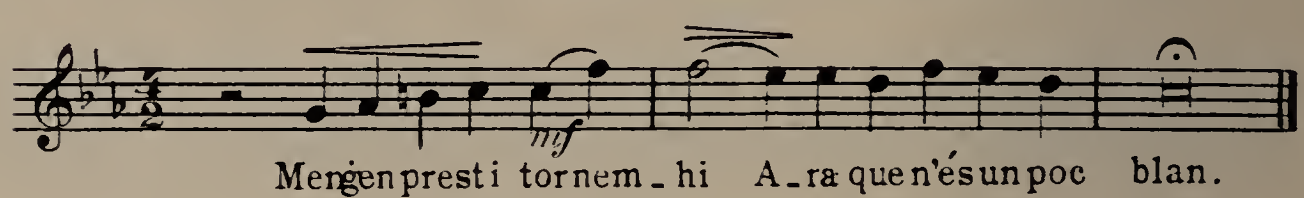
Canción de siega

(Cançó de sega)

Artà (Baleares) — *De la colección de A. Noguera.*



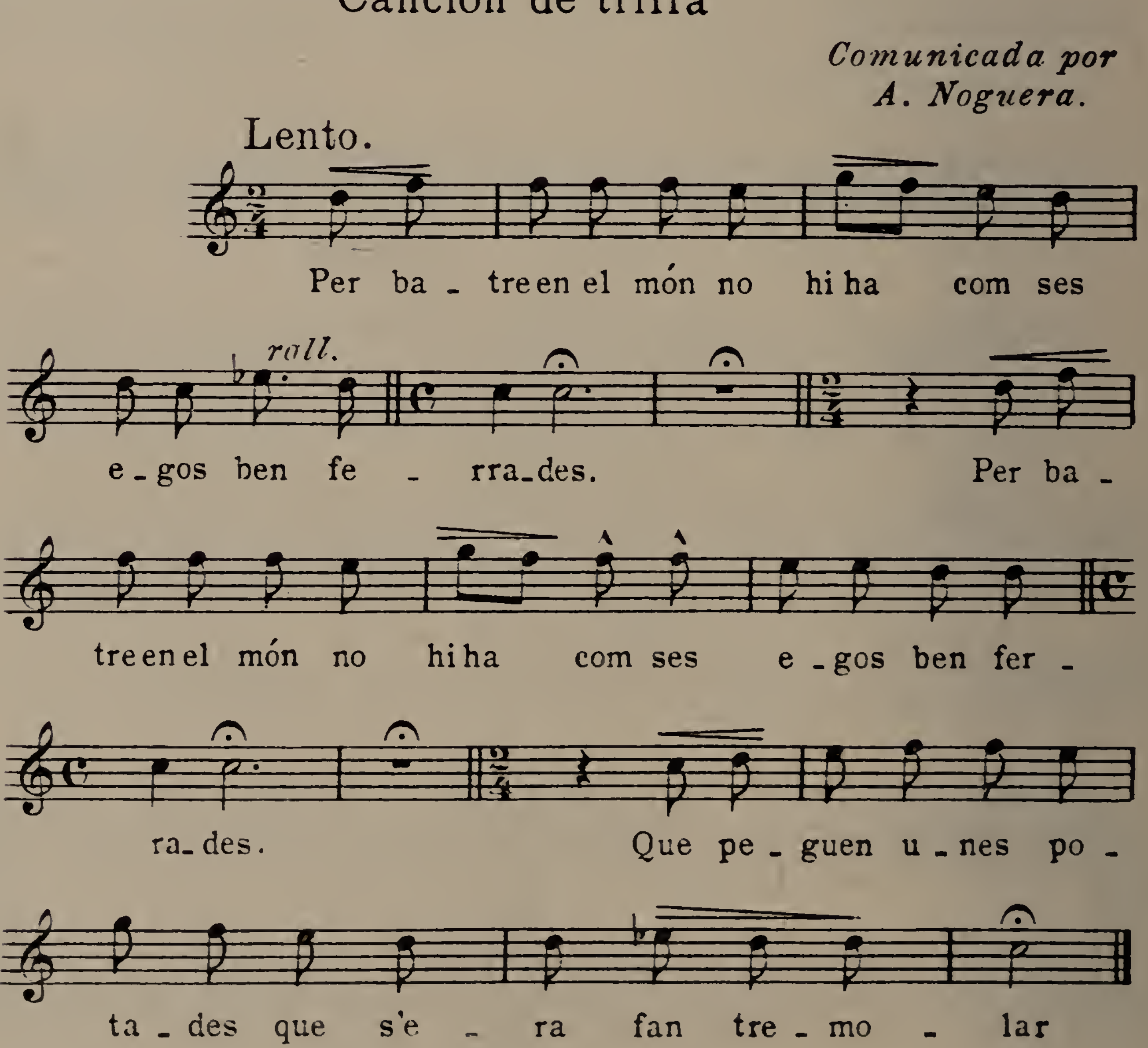




109)
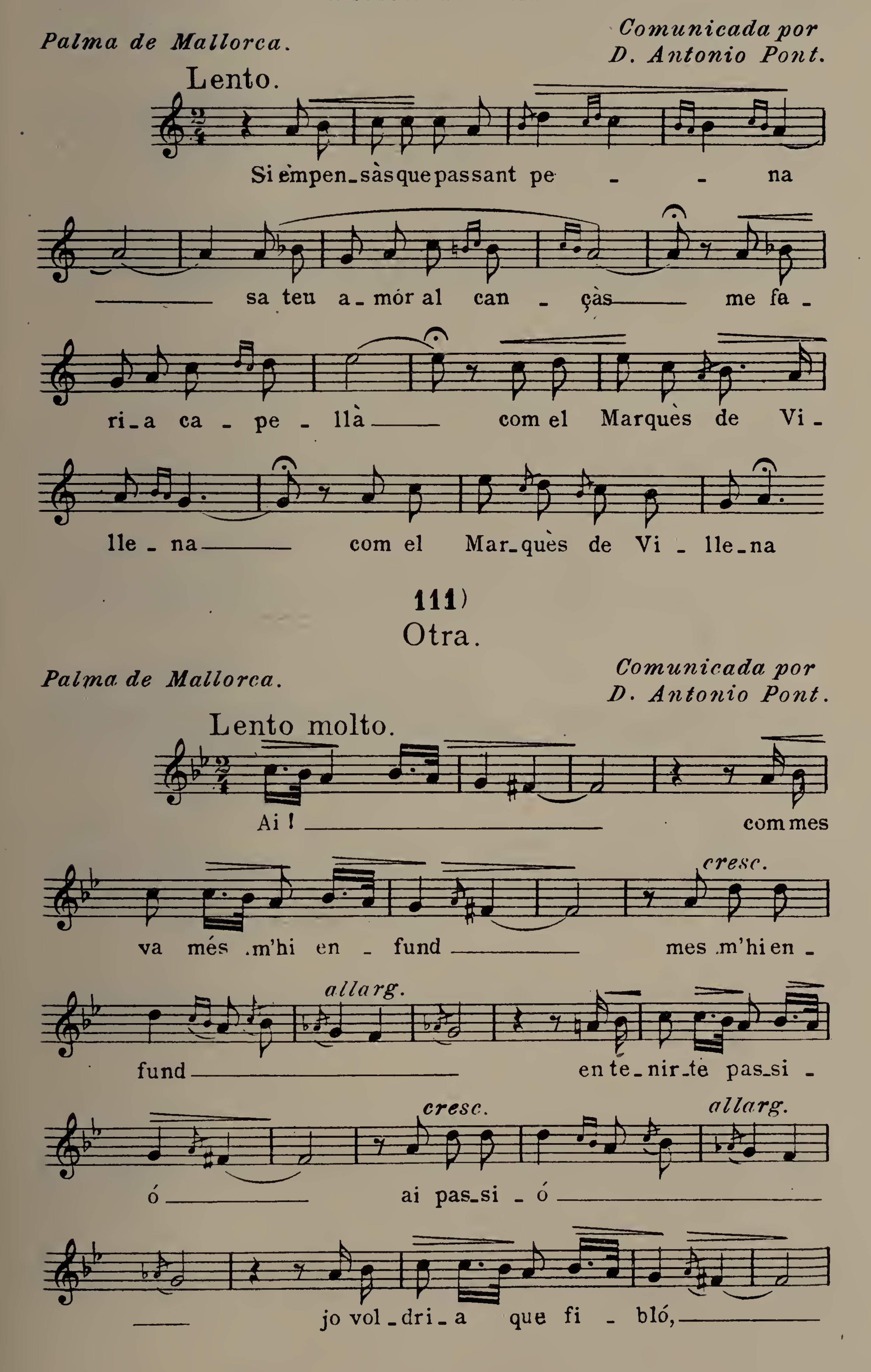
Canción de trilla

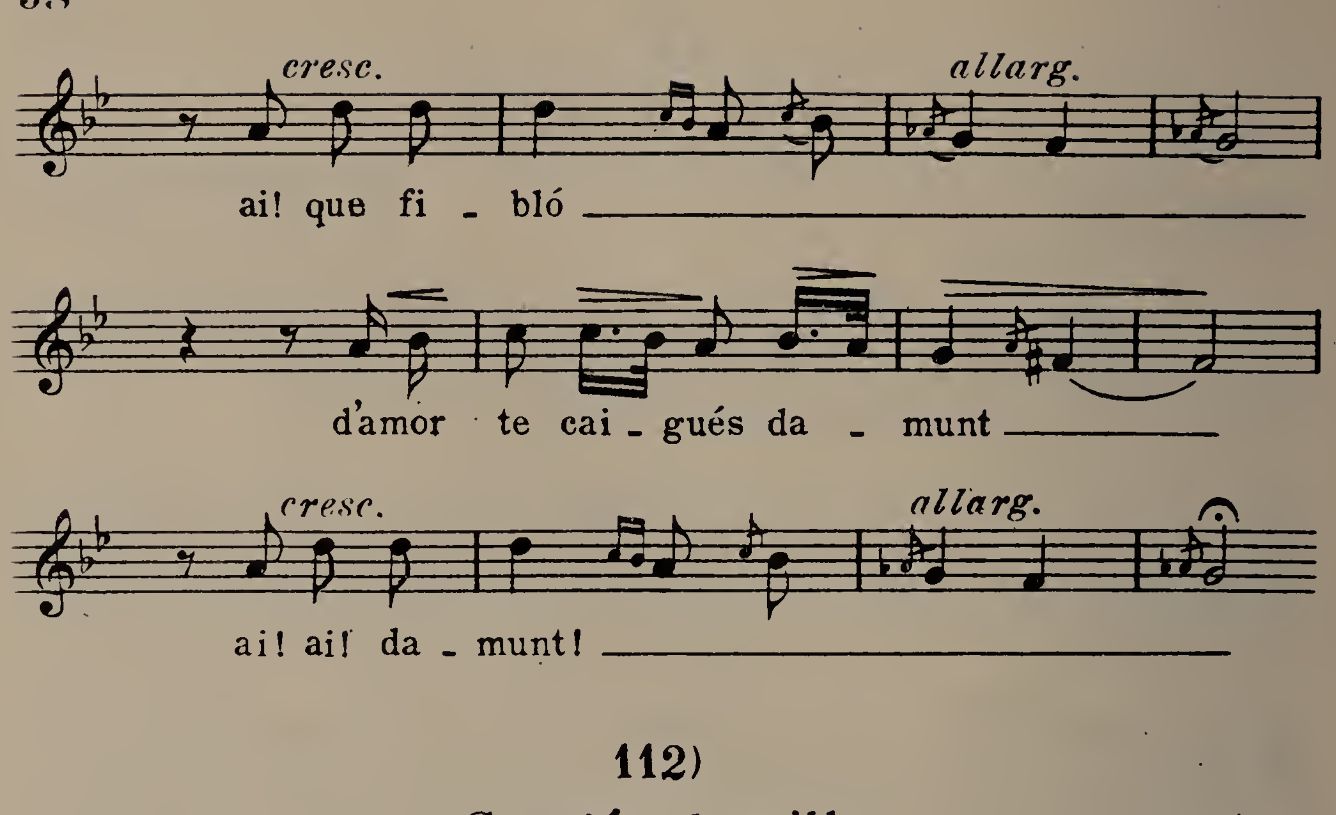
Comunicada por A. Noguera.



110)

Canción de trilla.





112)

Canción de trilla

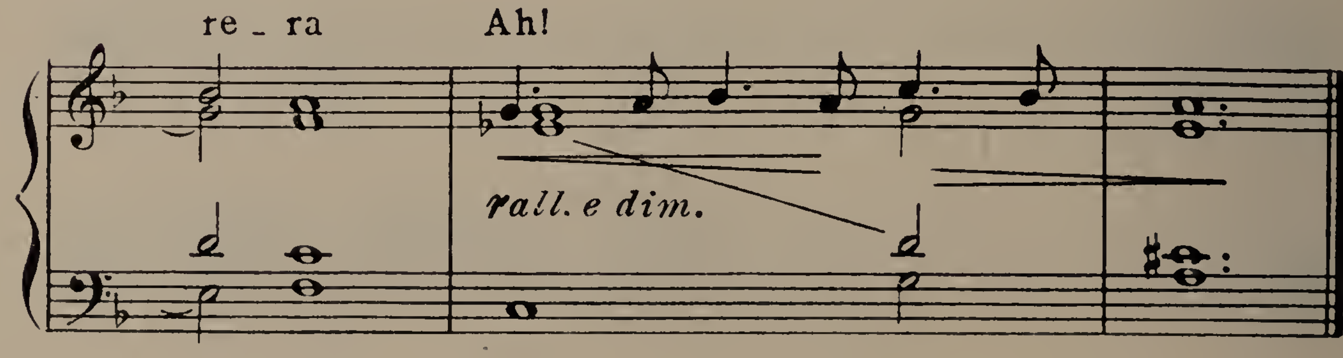
Palma de Mallorca. *De la colección de A. Noguera.*

Lento molto.

Si no fos pes carre_tó Ah!

p

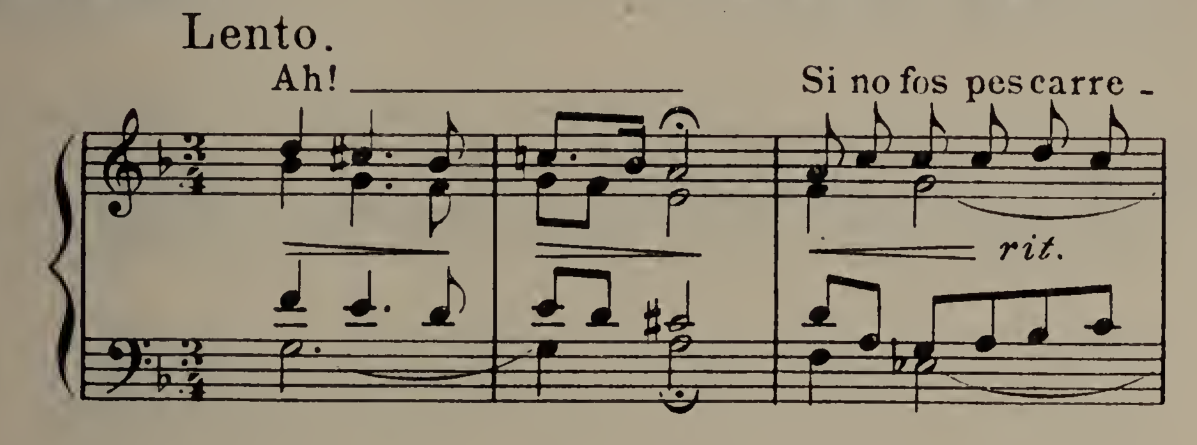
Ah! Que va dar- re - ra, dar-

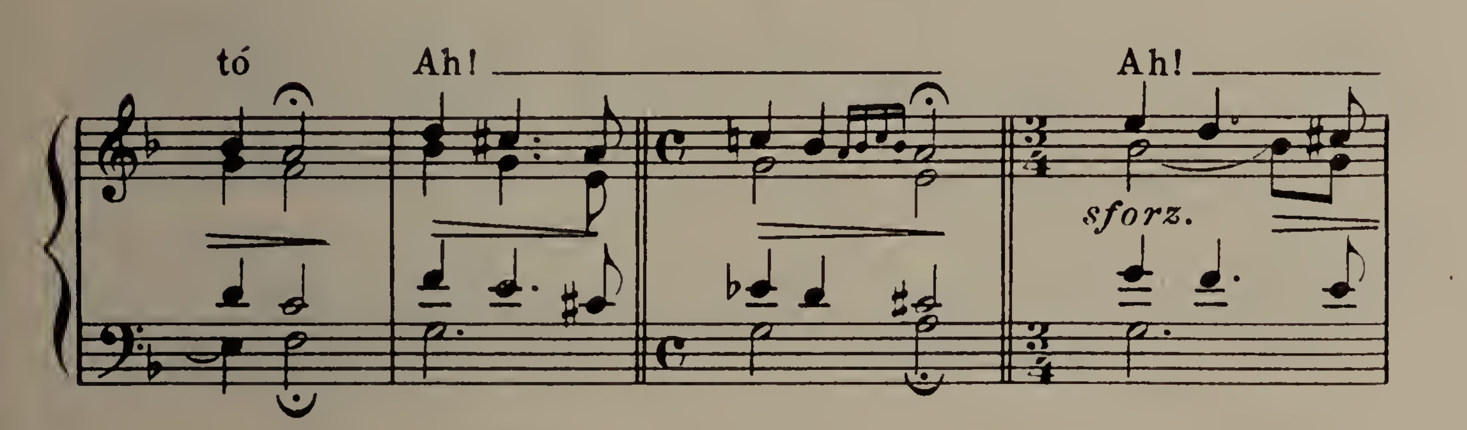


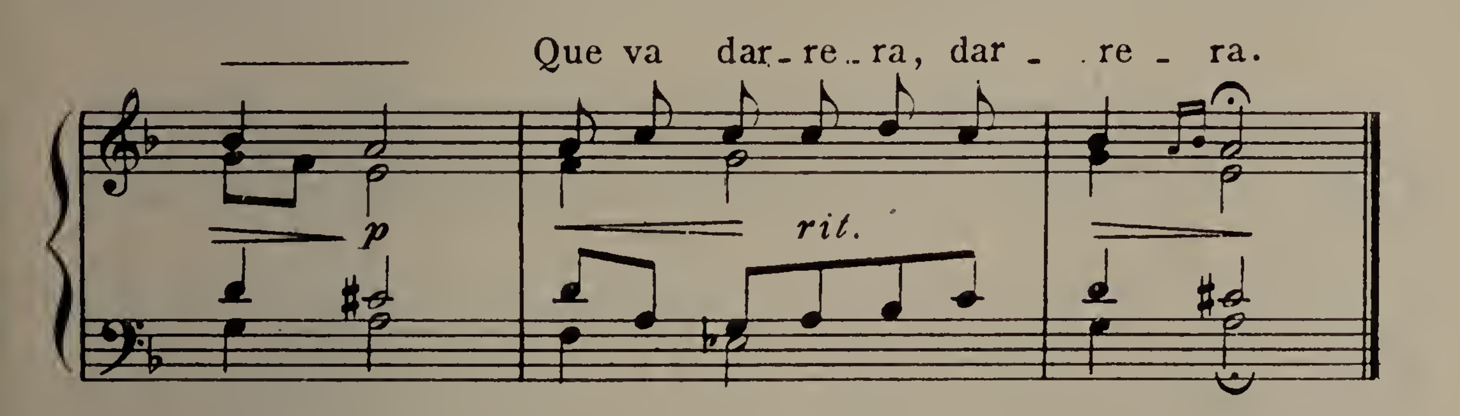
113)

Canción de trilla

Palma de Mallorca. *De la misma colección.*
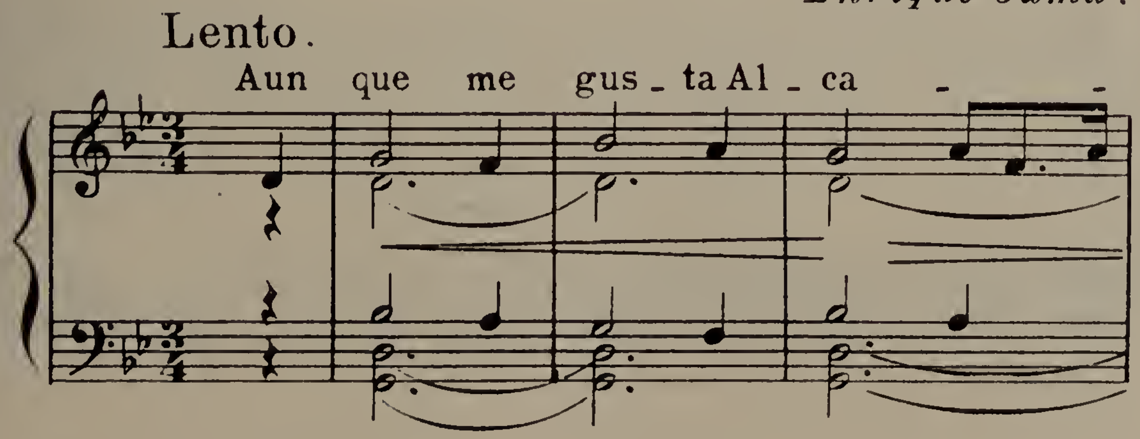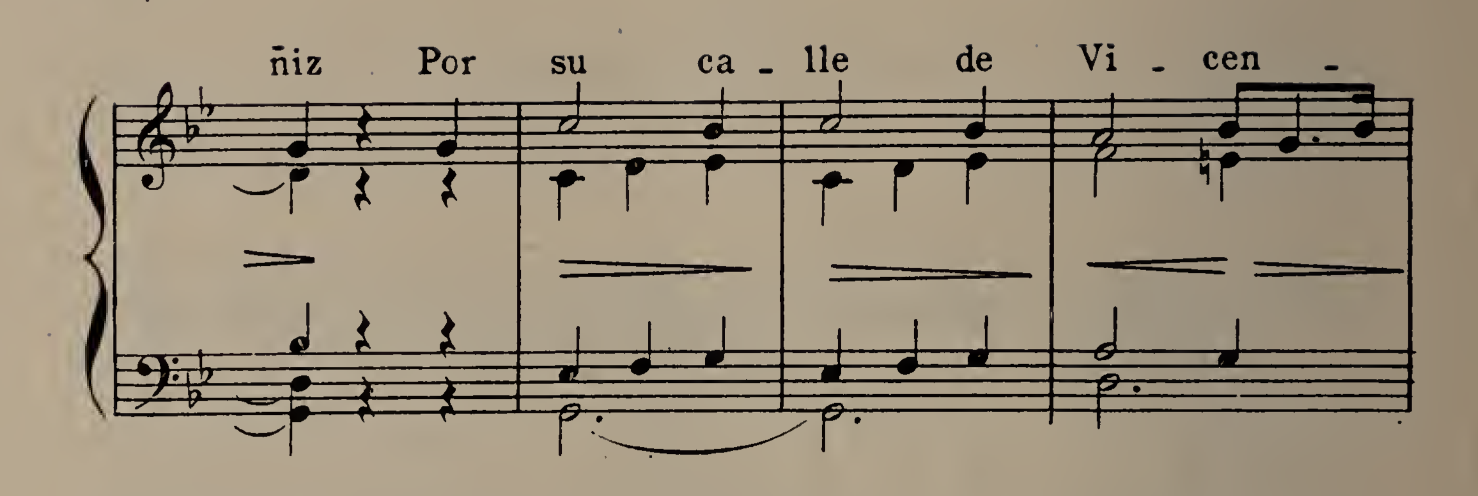






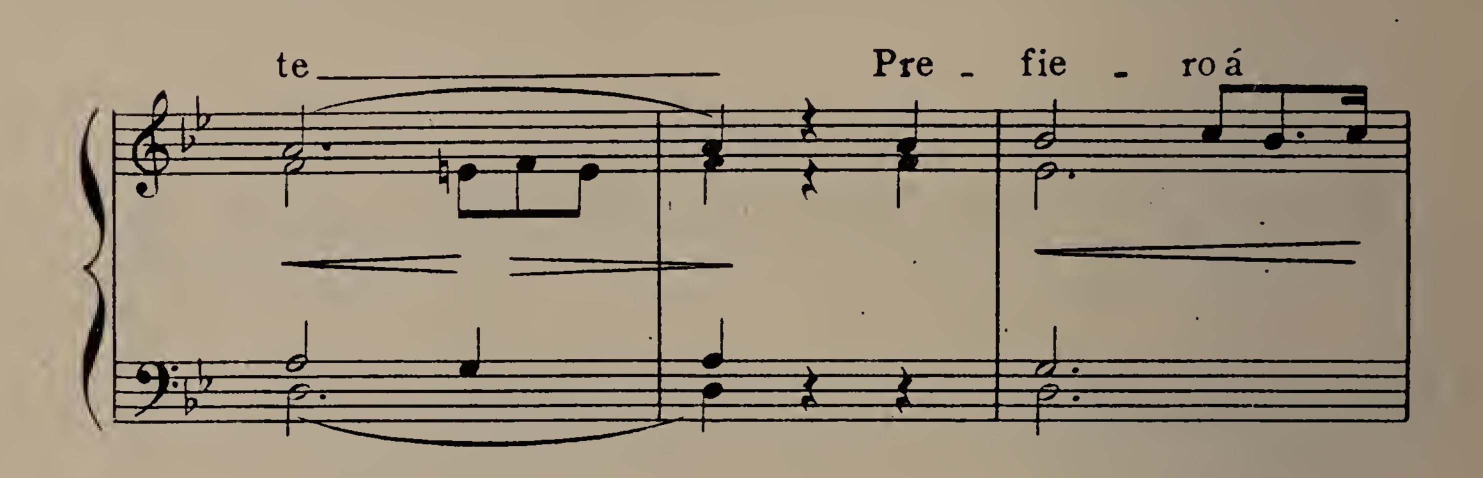
114)
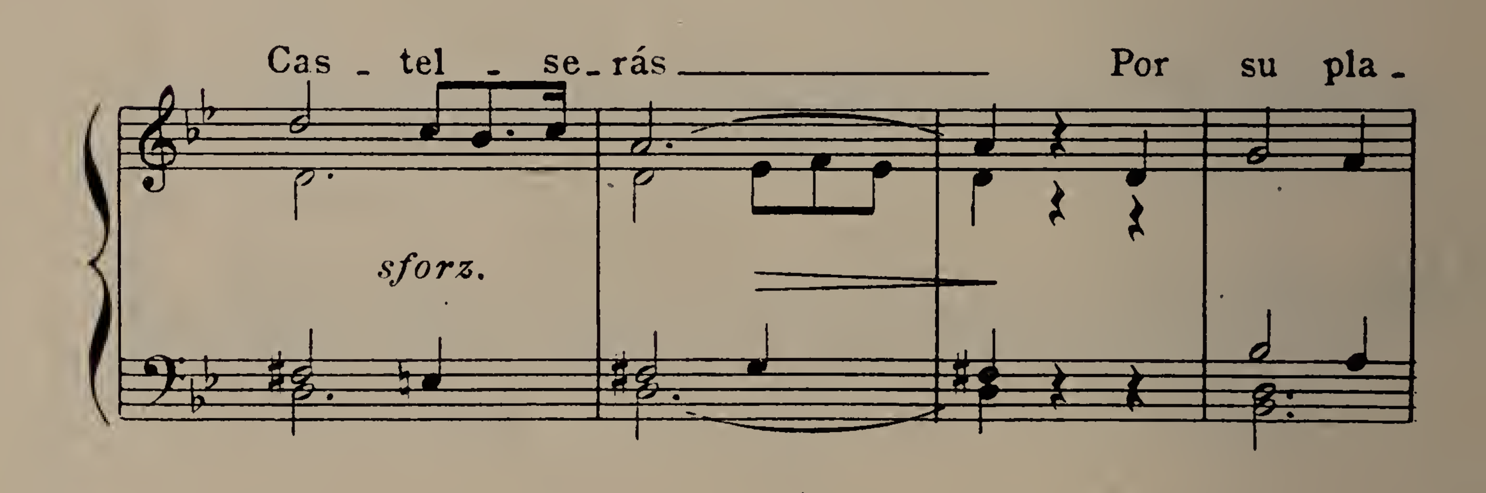
Canción de trilla
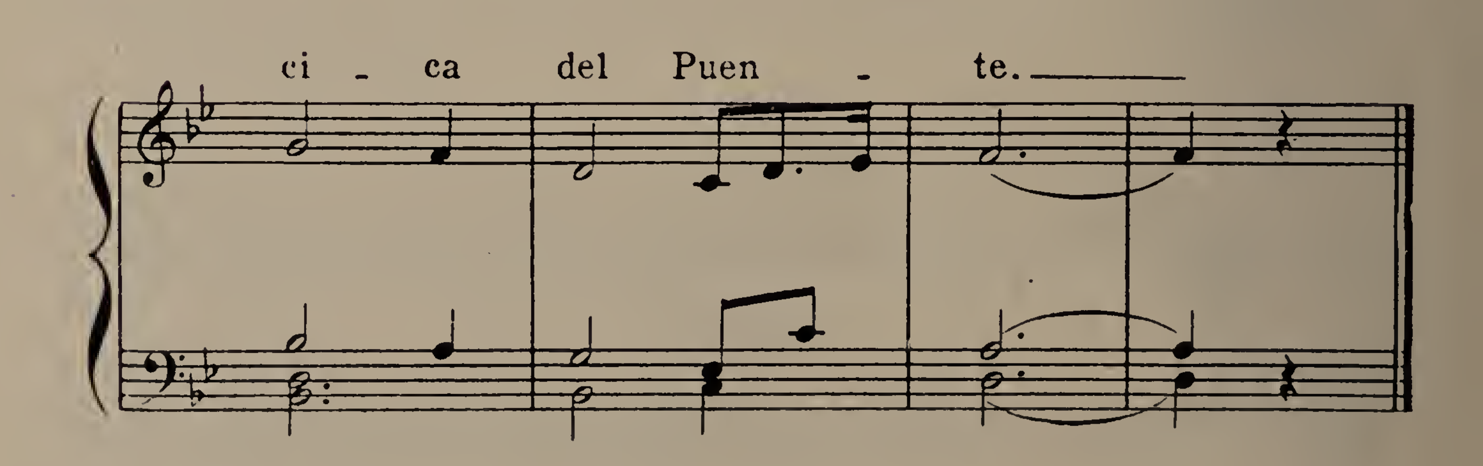
Recogida por Enrique Camá.




ñiz Por su ca - lle de Vi - cen -


te Pre - fie - ro á


Cas - tel - se - rás Por su pla -
sforz.
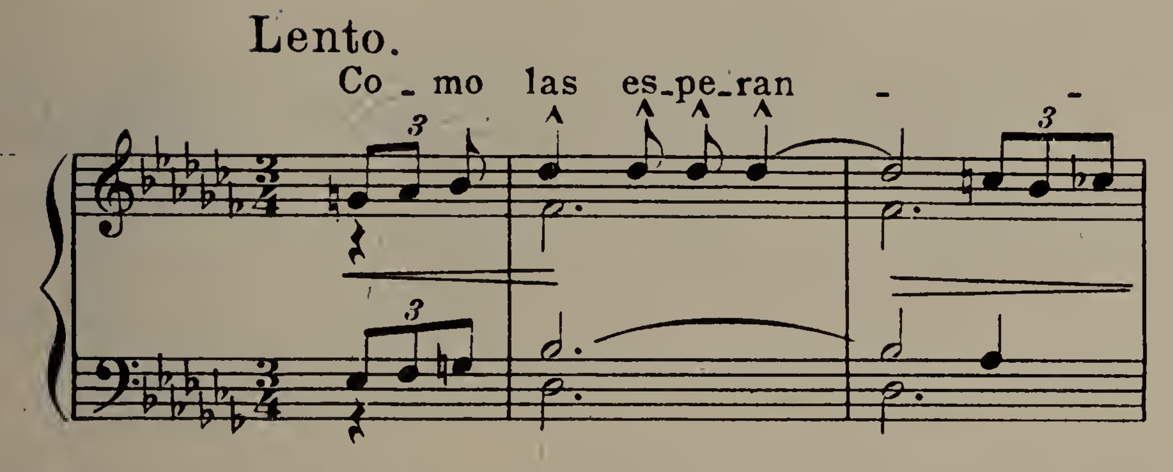

ci - ca del Puen - te.
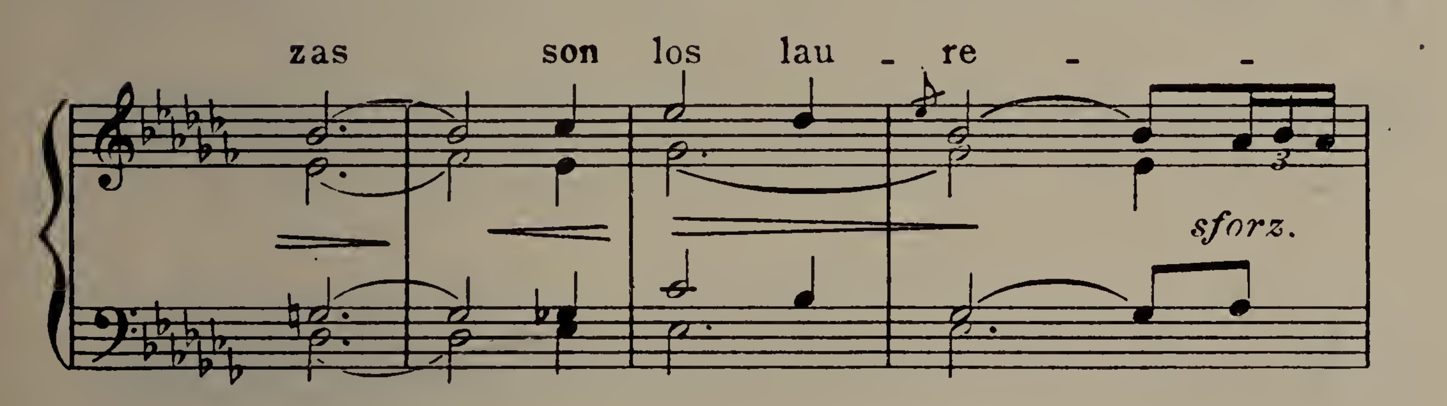
115)
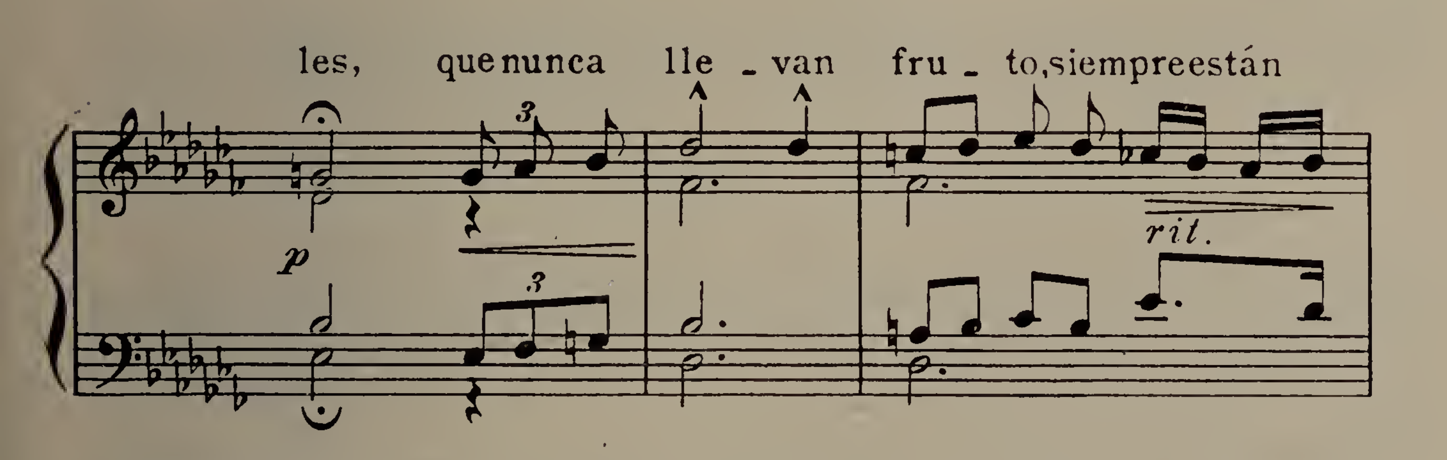
Canto de trilla.
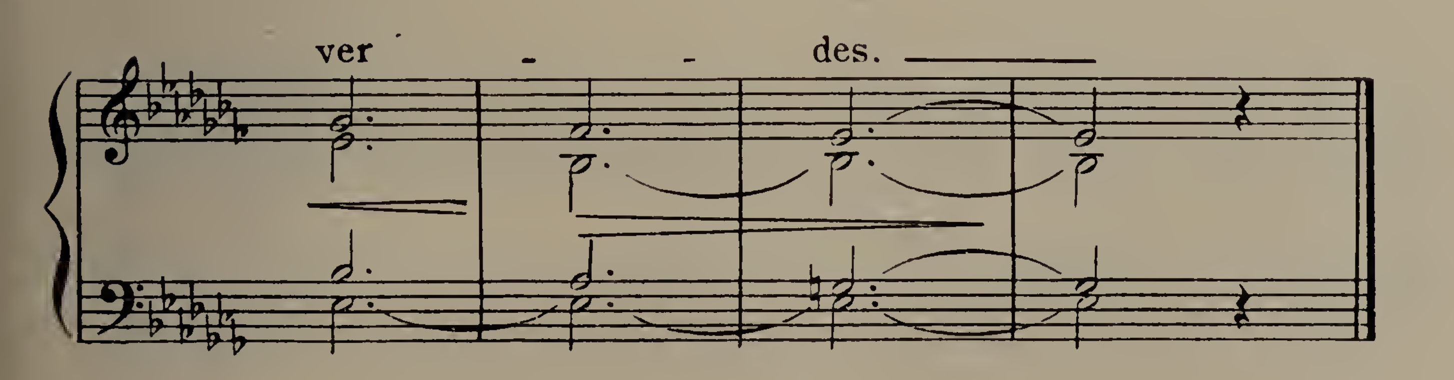
Murcia.

Comunicada por D. B. Pérez Casas.









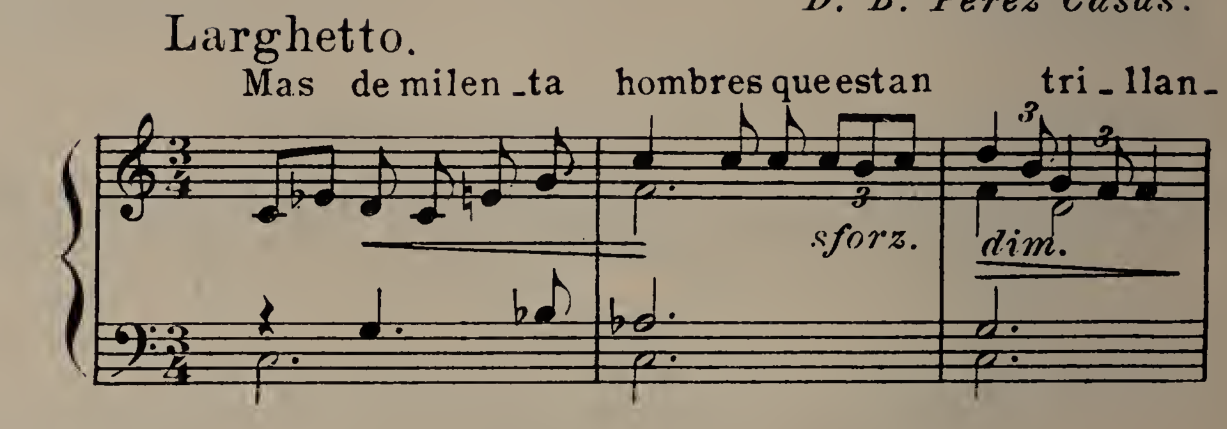
116)
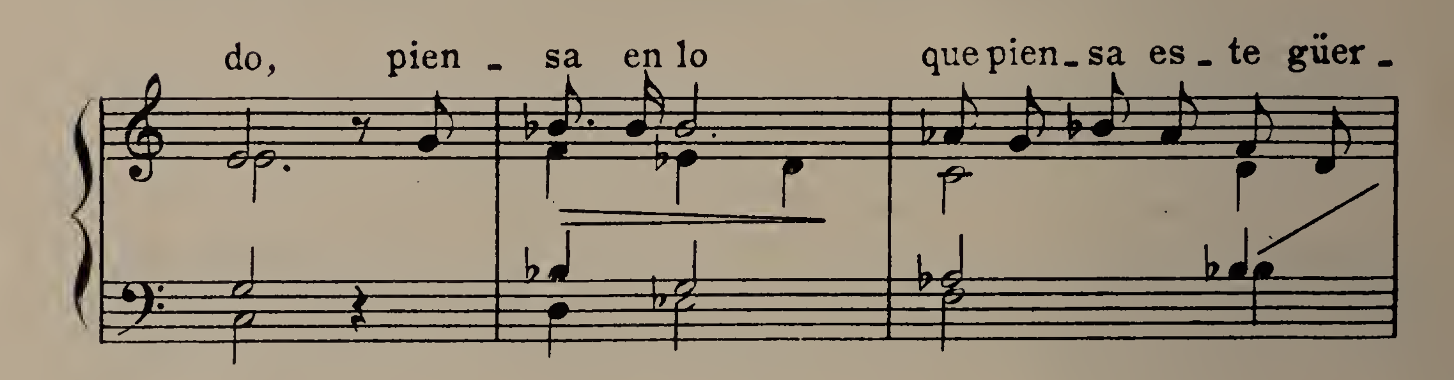
Canto de trilla
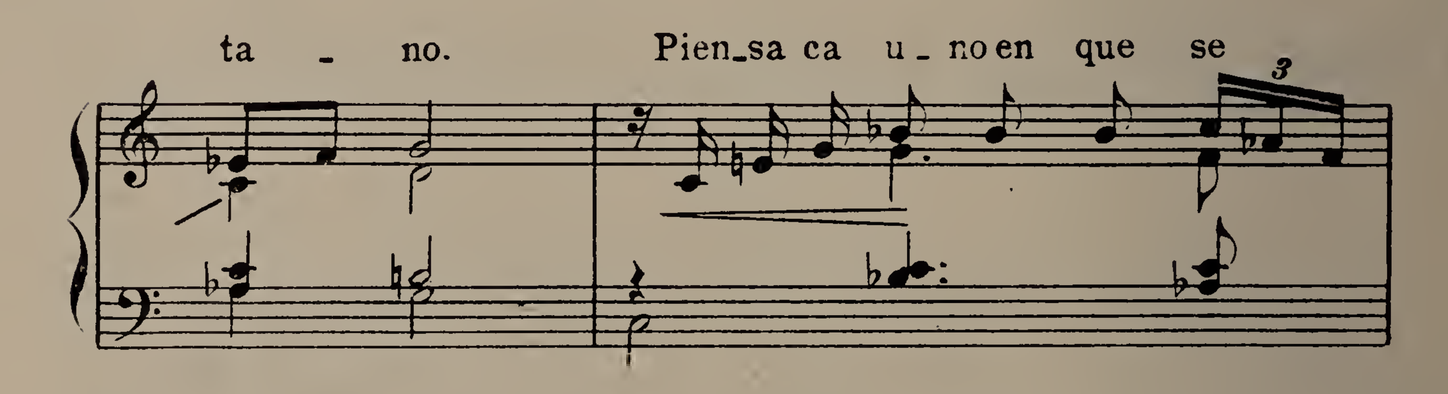
Murcia.
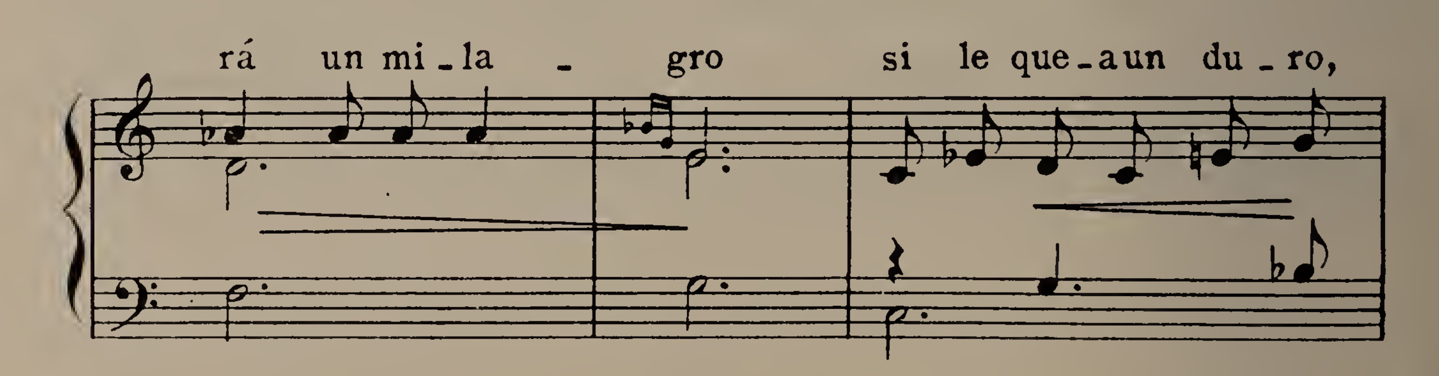
Comunicada por D. B. Pérez Casas.

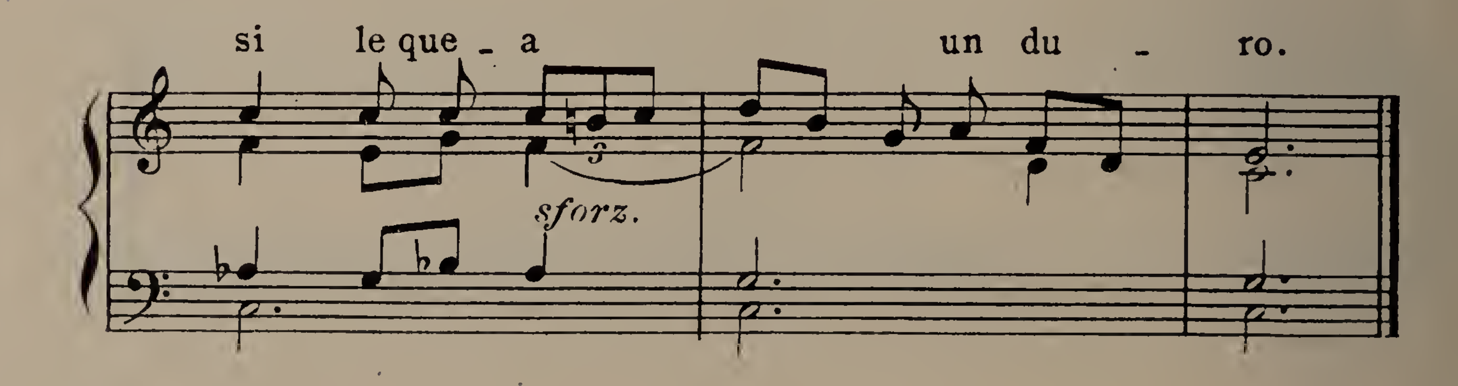
Larghetto.











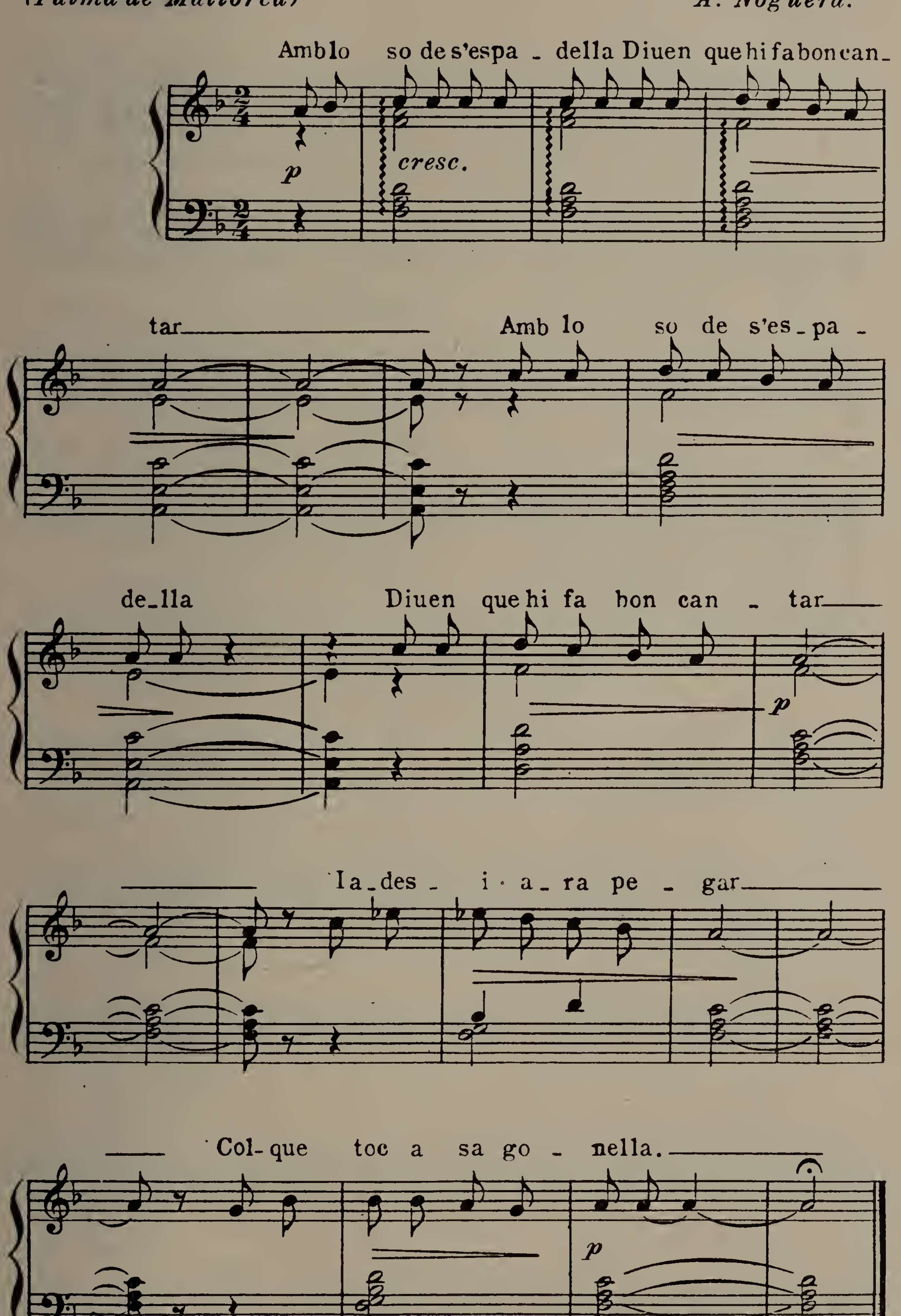
117)

Cançó de s'espadar

(Canción de peinar o espadar cáñamo)

La Puebla.
(Palma de Mallorca)

Comunicada por
A. Noguera.
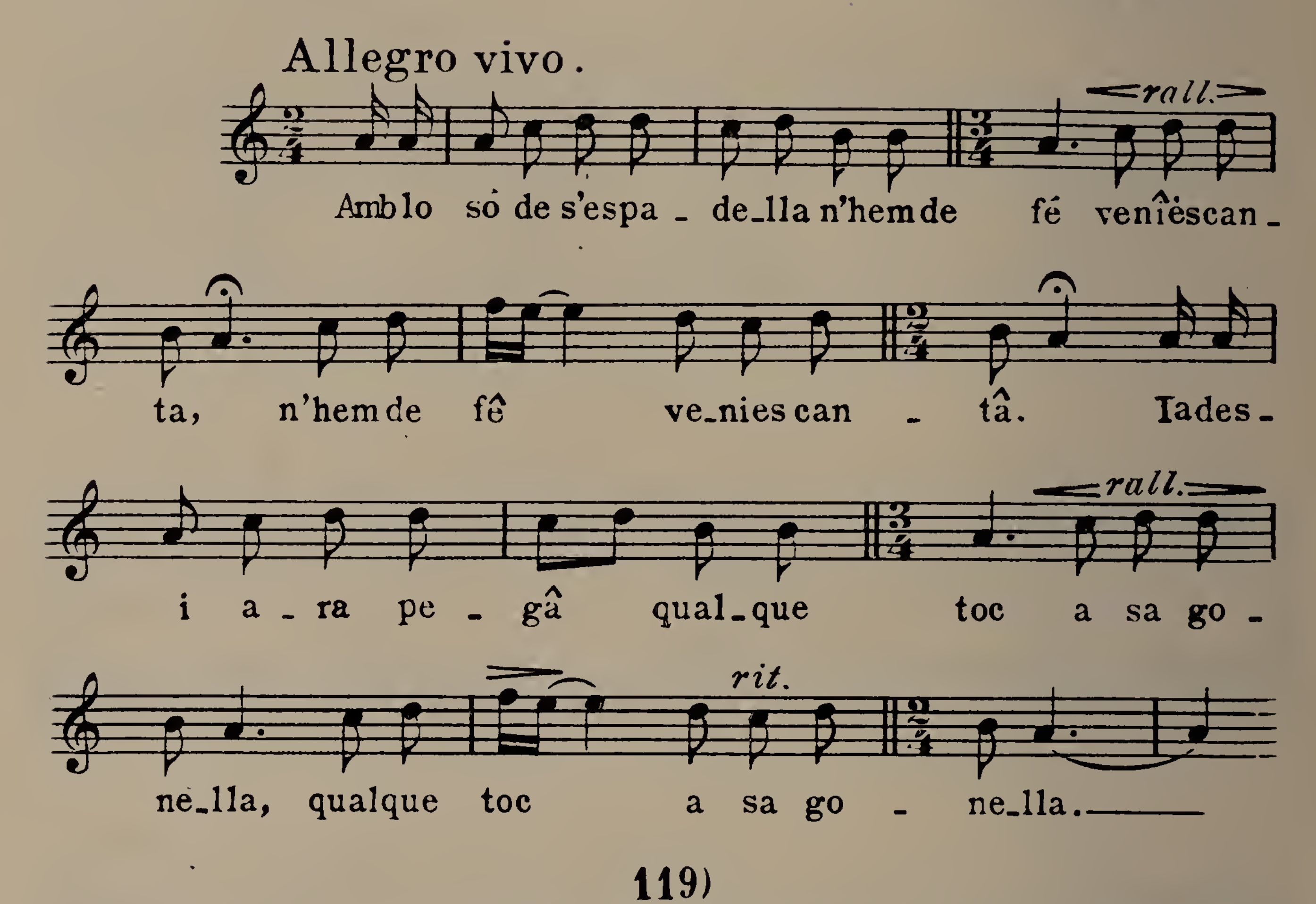


118)

Otra.

Manacor.
(Palma de Mallorca)

Comunicada por
A. Noguera.
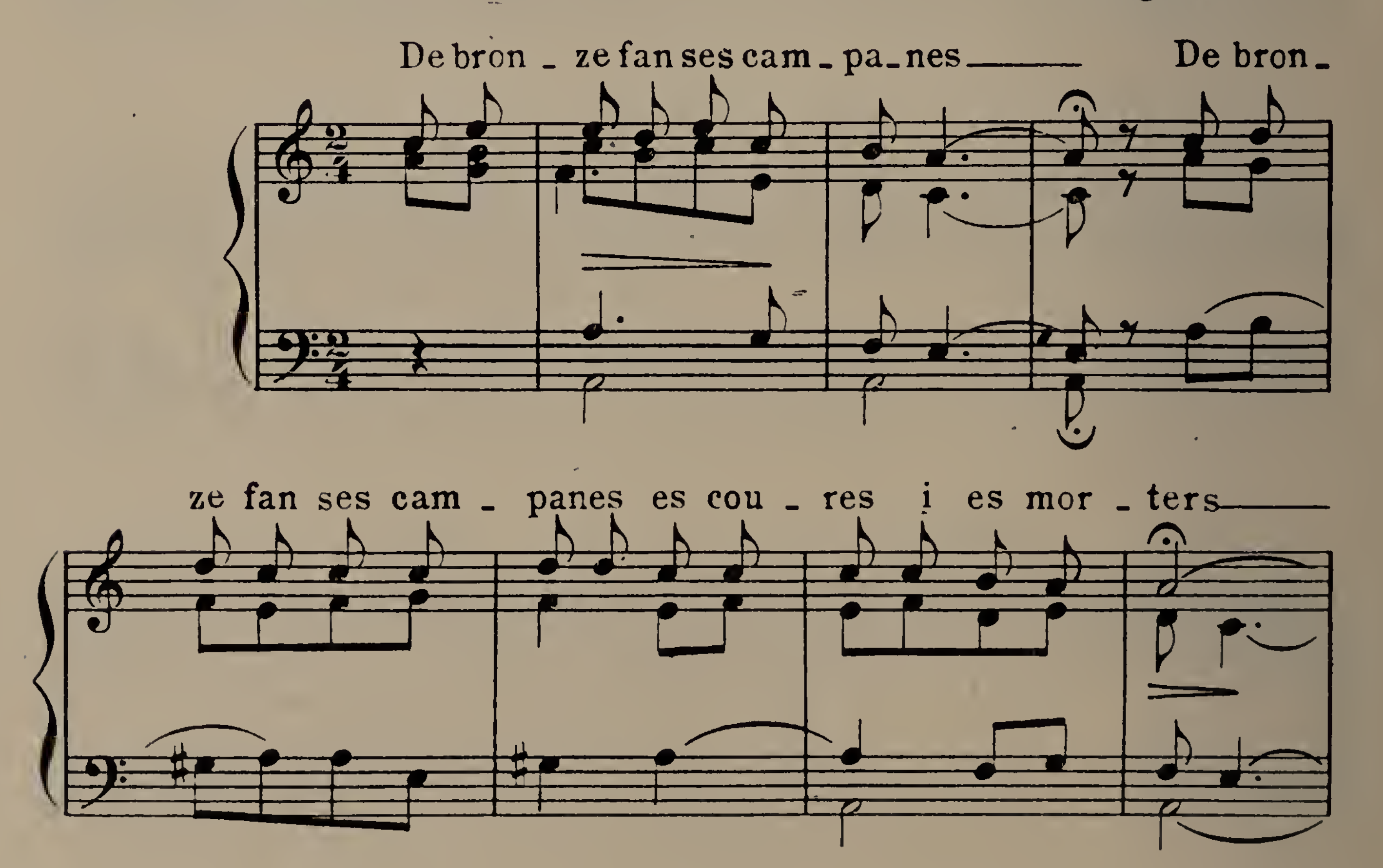


119)

Cançó de s'esveiar.

(Canción de desvahar)

Palma de Mallorca.

Comunicada por
A. Noguera.



— Jo m'es - ti - ma - ri - a més queel bon
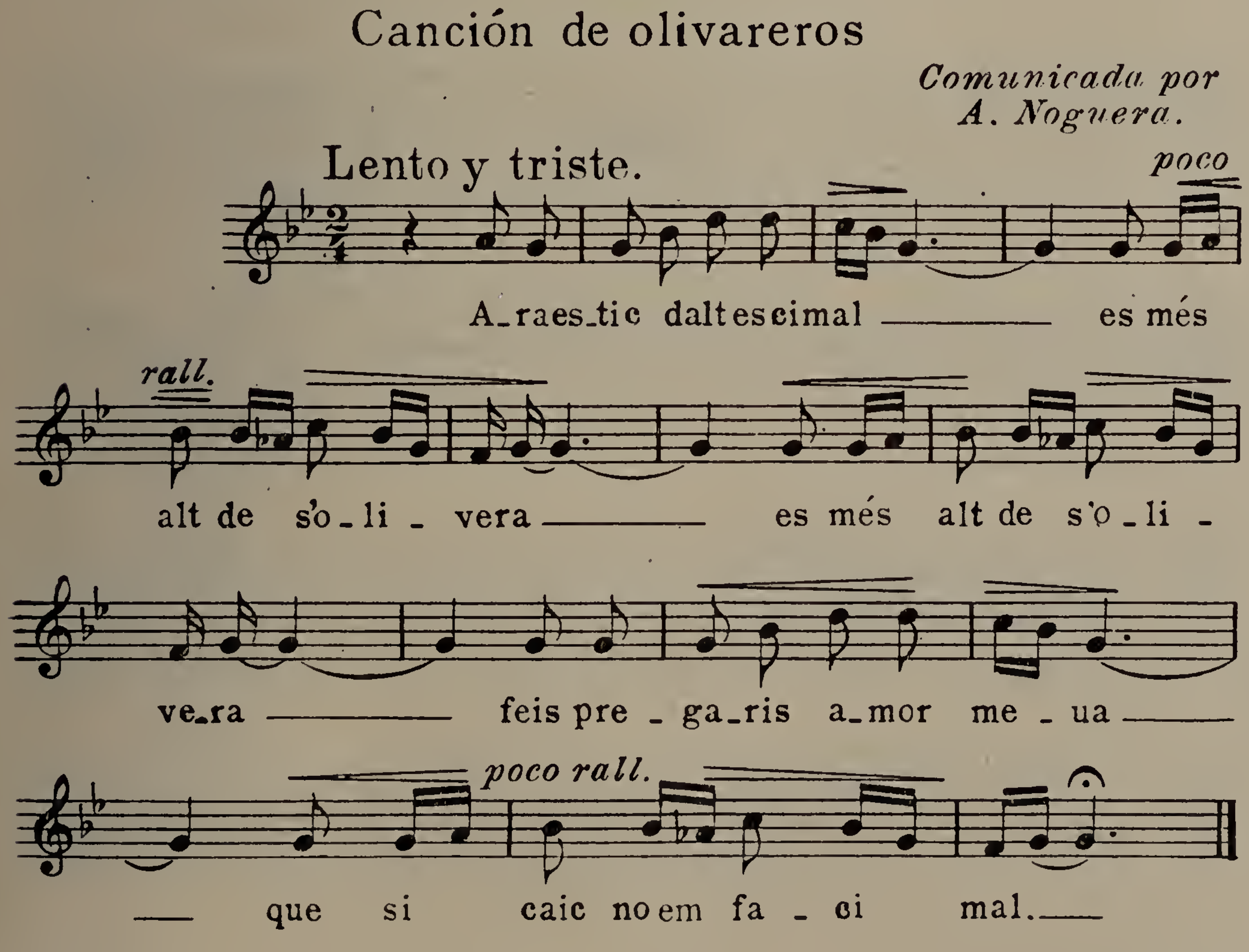
Je - sús m'en - du - gués ——— que dar -

te lo queem de - ma_nes. ———

120)

Canción de olivareros

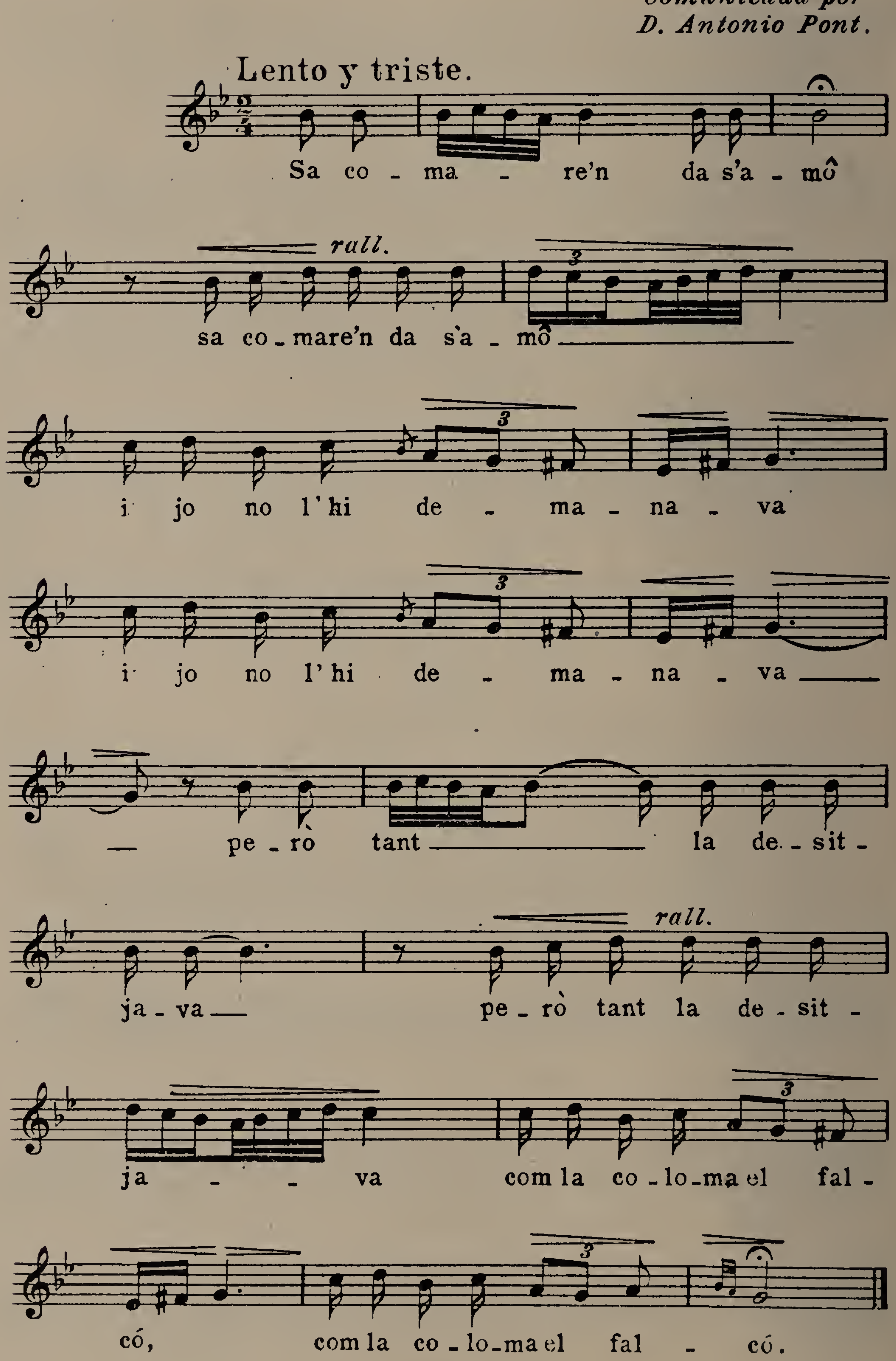
Comunicada por A. Noguera.



121)

Canción de podar (*etsequeiar*)

Comunicada por
D. Antonio Pont.



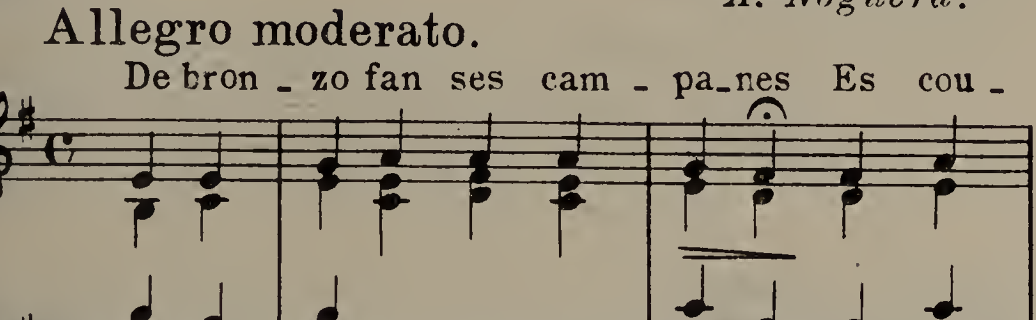
122)
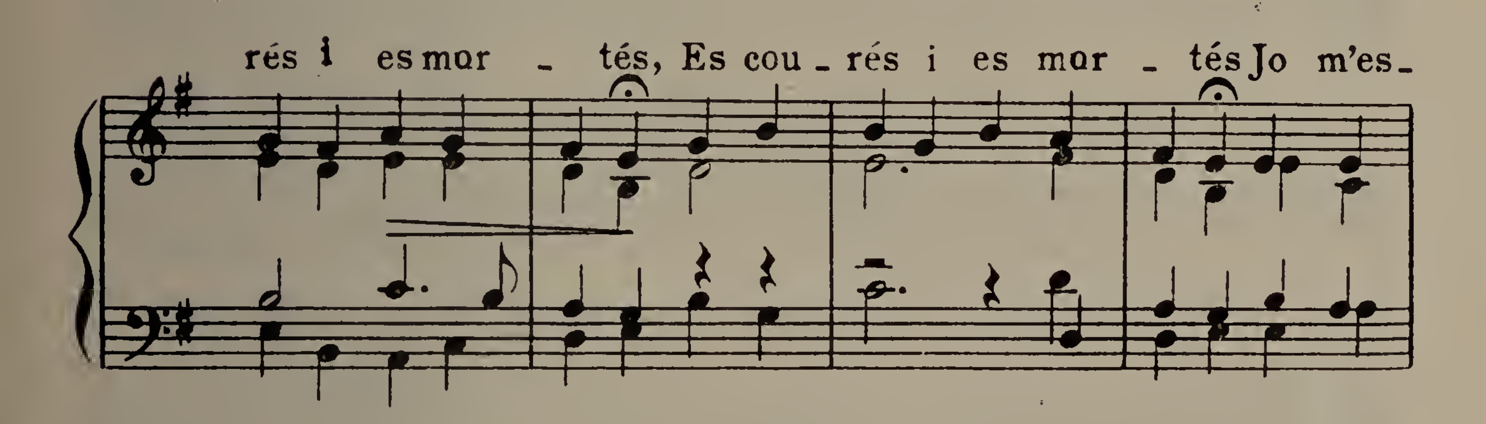
Cançó des ventar a s'era
(Canción de aventar)
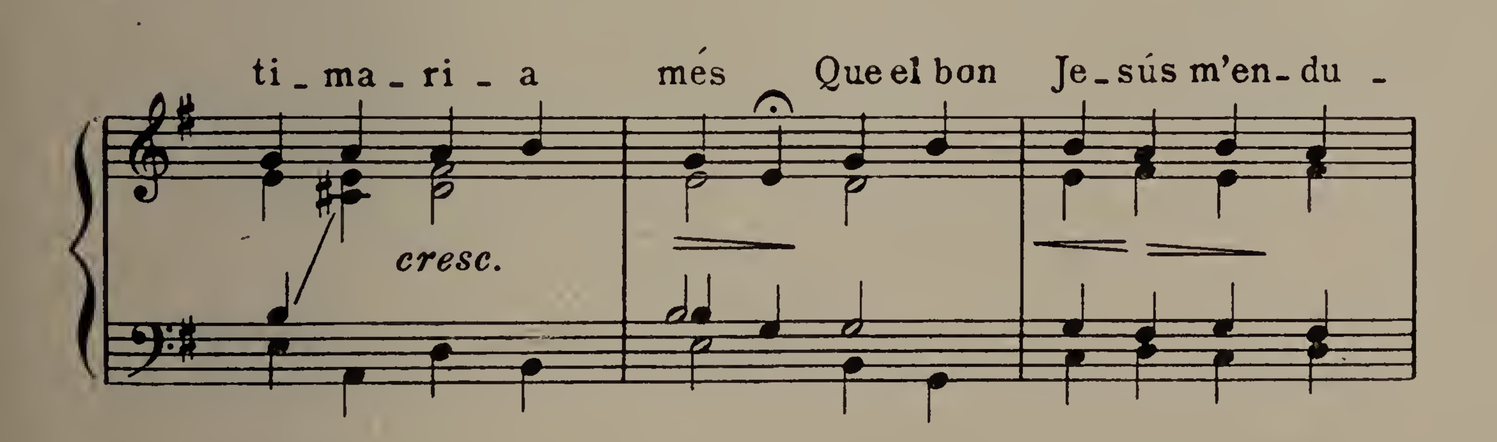
Palma de Mallorca.

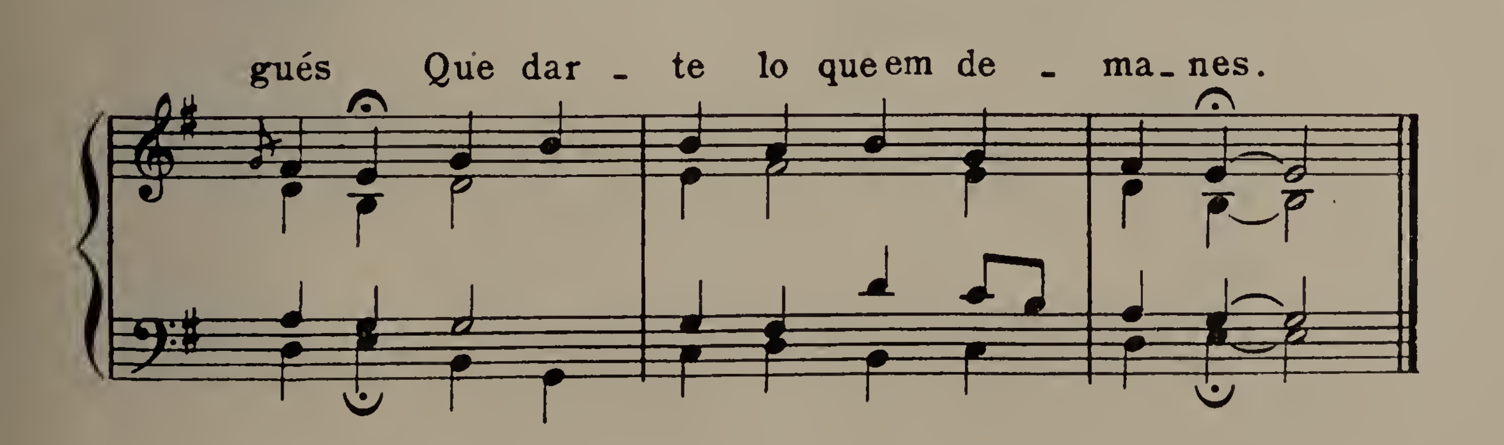
Comunicada por A. Noguera.

Allegro moderato.









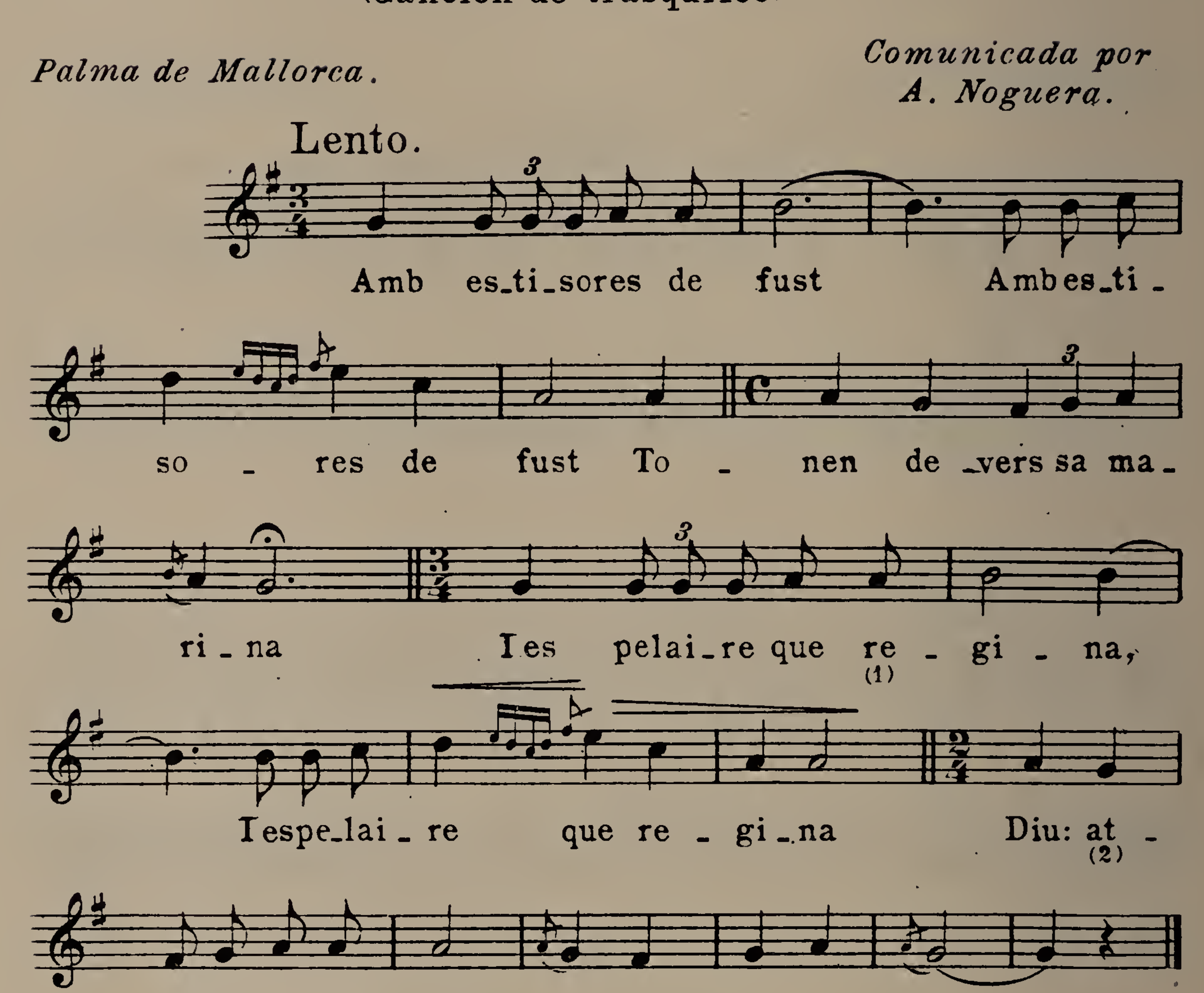
123)

Cançó de tondre.

(Canción de trasquileo)

Palma de Mallorca.

Comunicada por A. Noguera.



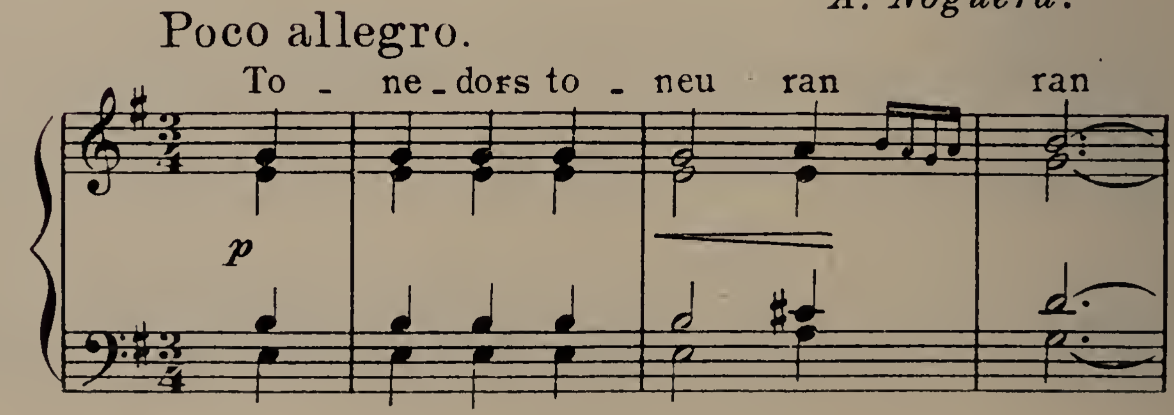
(1) *dirige.*
(2) *muchachos.*
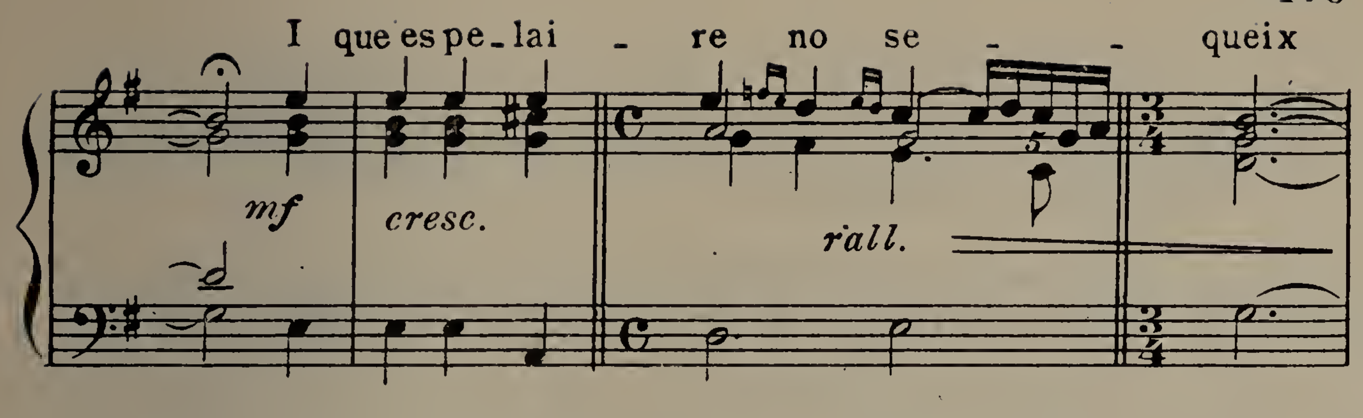
124)
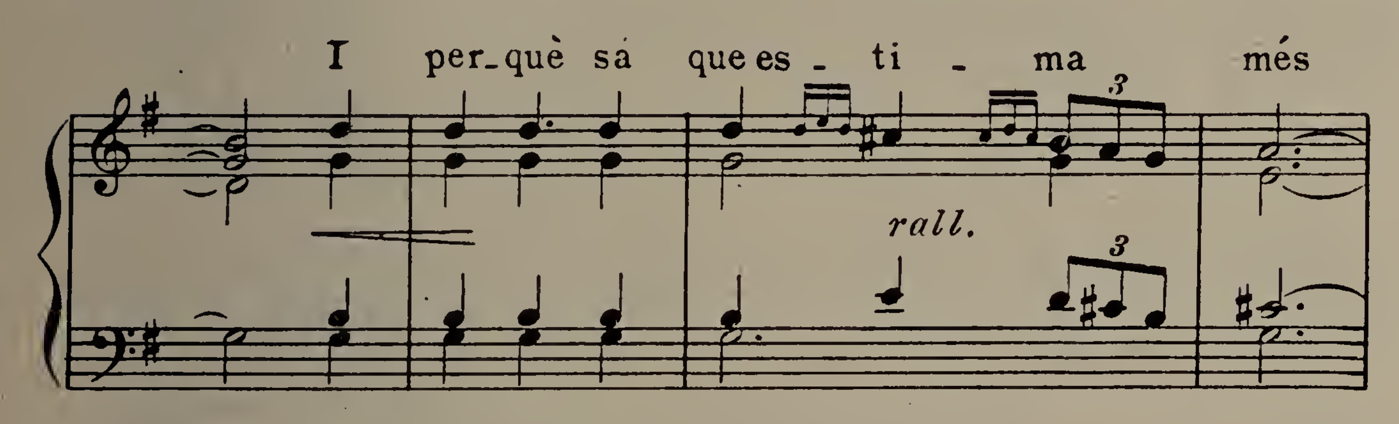
Otra.
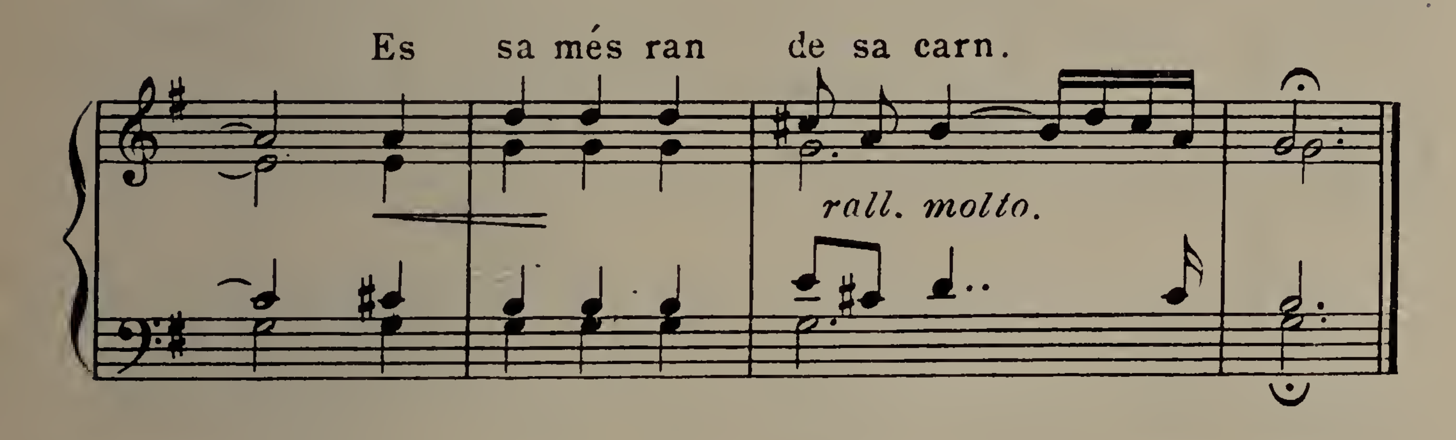
Palma de Mallorca.

De la colección de A. Noguera.
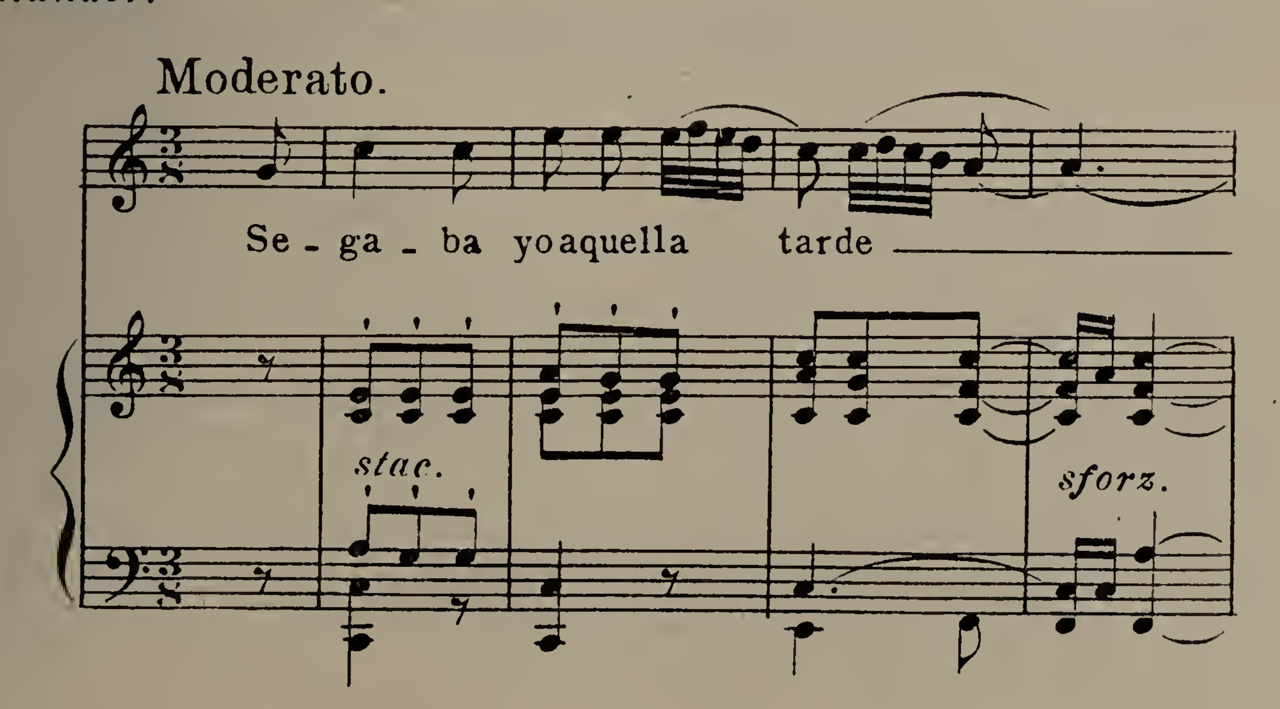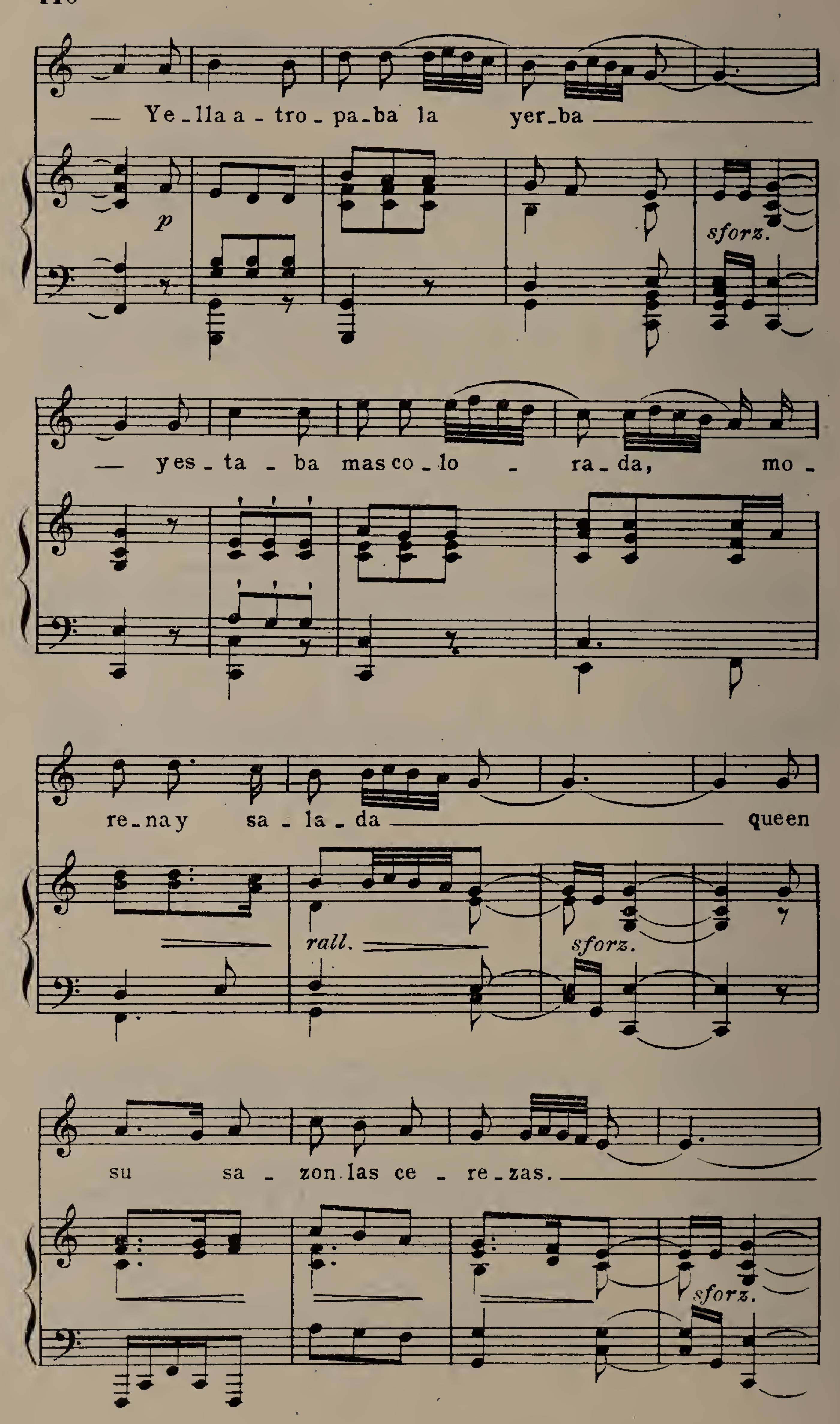








125)

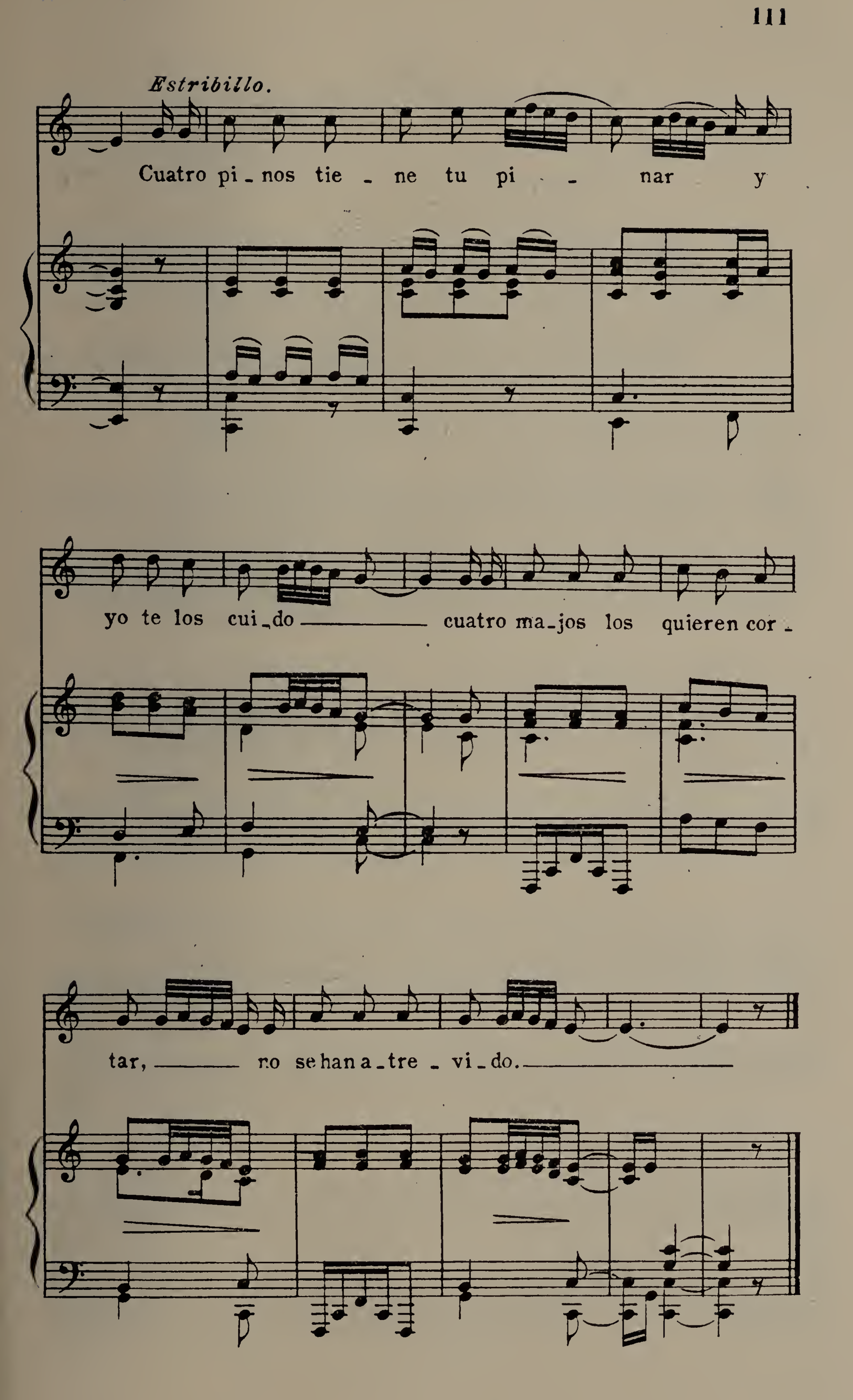
Canción al salir de la deshoja.

Santander.





Ye_lla a_tro_pa_ba la yer_ba
p
sforz.
yes_ta_ba mas co_lo_ra_da, mo_
re_na y sa_la_da queen
rall.
sforz.
su sa_zon las ce_re_zas.
sforz.
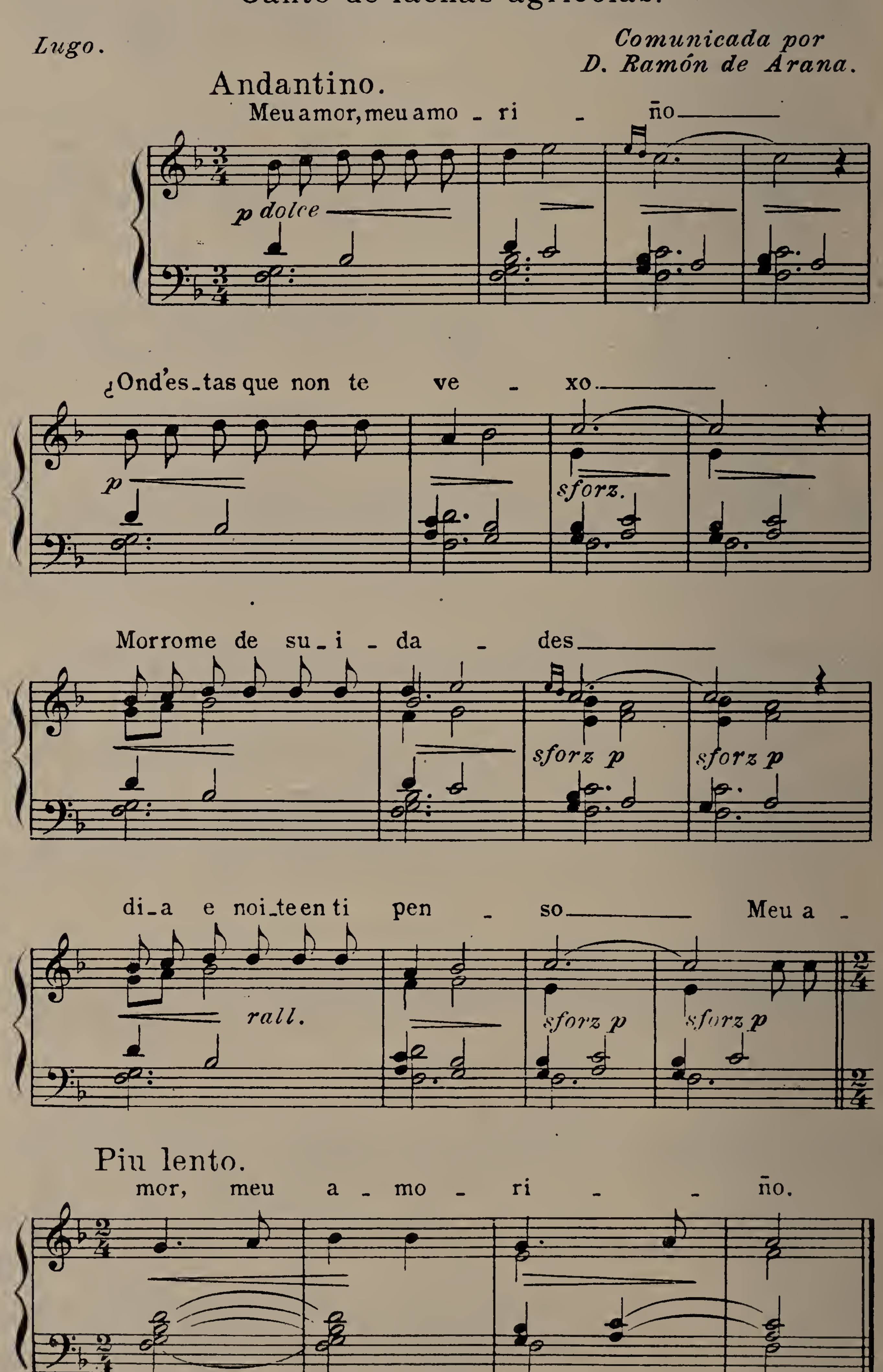

Estribillo.
Cuatro pi_nos tie_ne tu pi_nar y
yo te los cui_do cuatro ma_jos los quieren cor_
tar, no se han a_tre_vi_do.

126)

Canto de faenas agricolas.

Lugo.

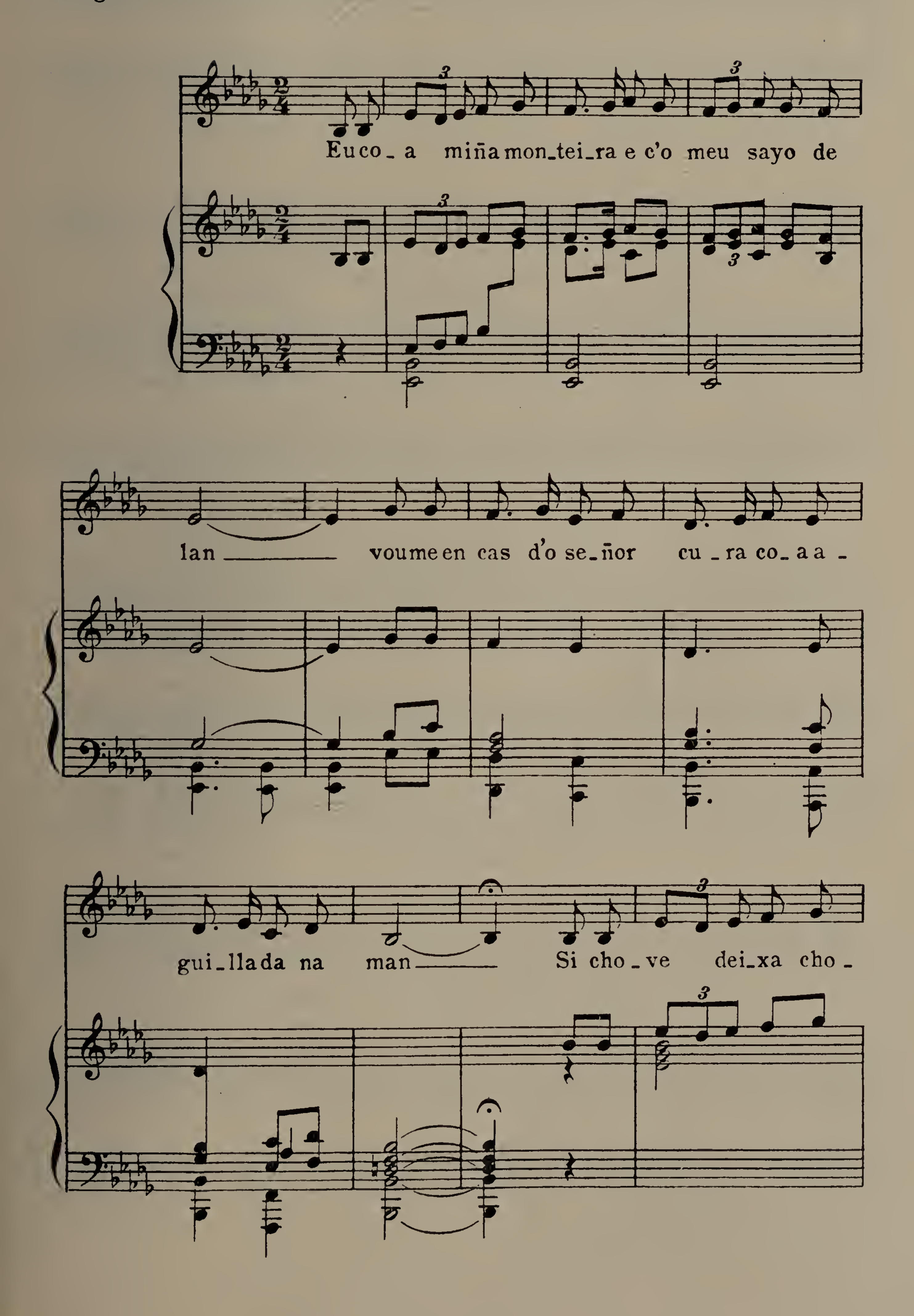
Comunicada por D. Ramón de Arana.

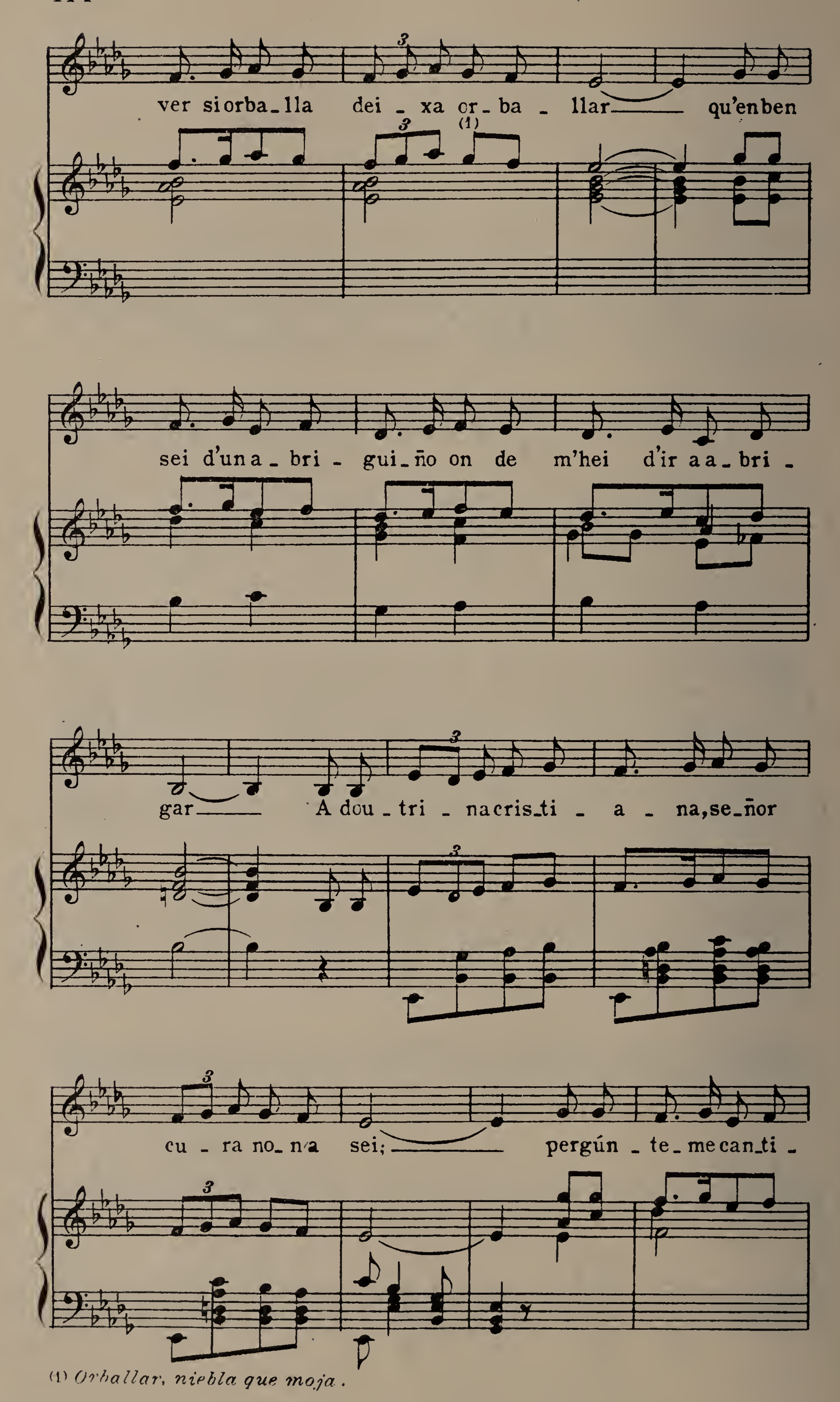


127)

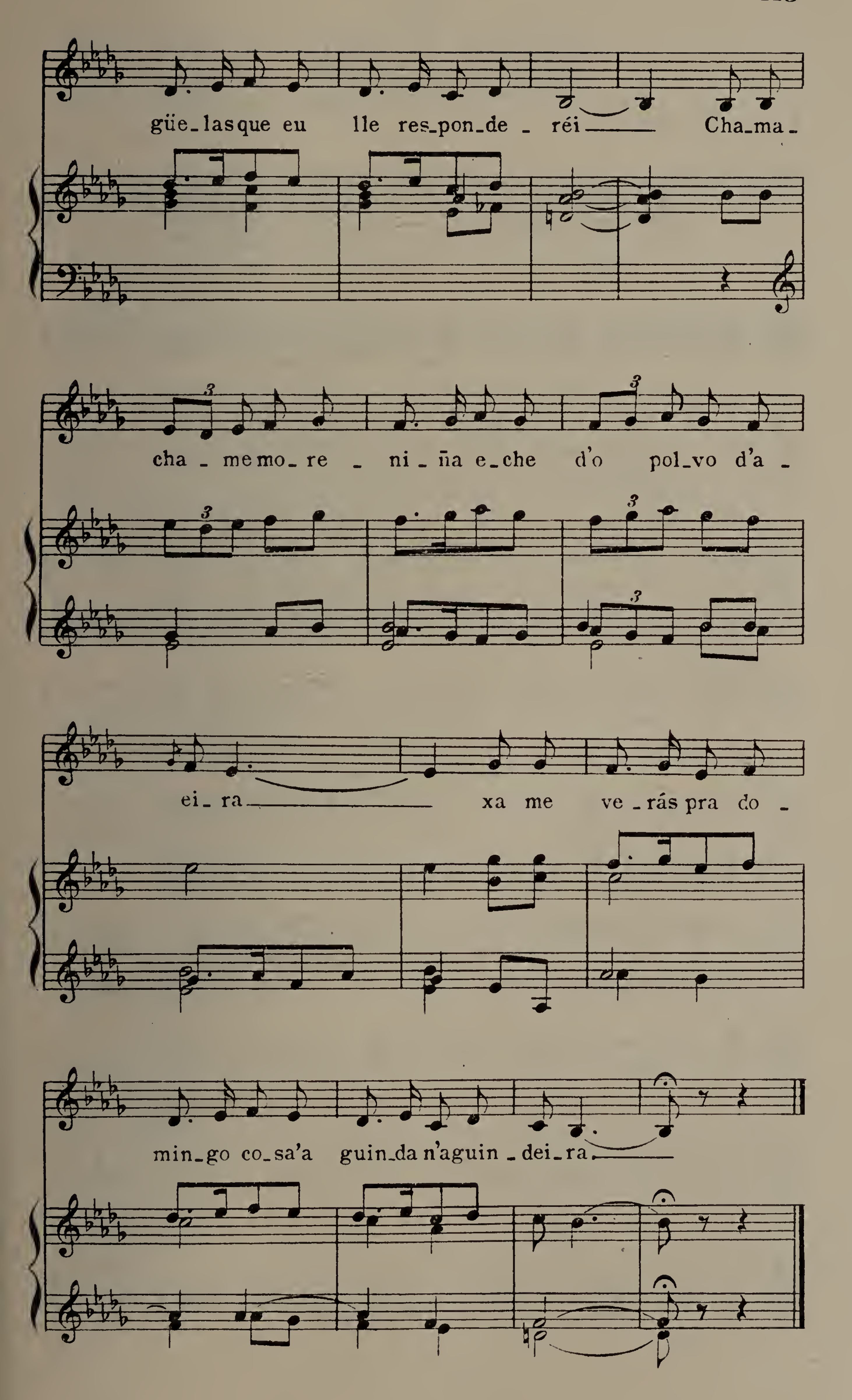
Canto de faenas agrícolas

Lugo





(1) *Orballar, niebla que moja.*

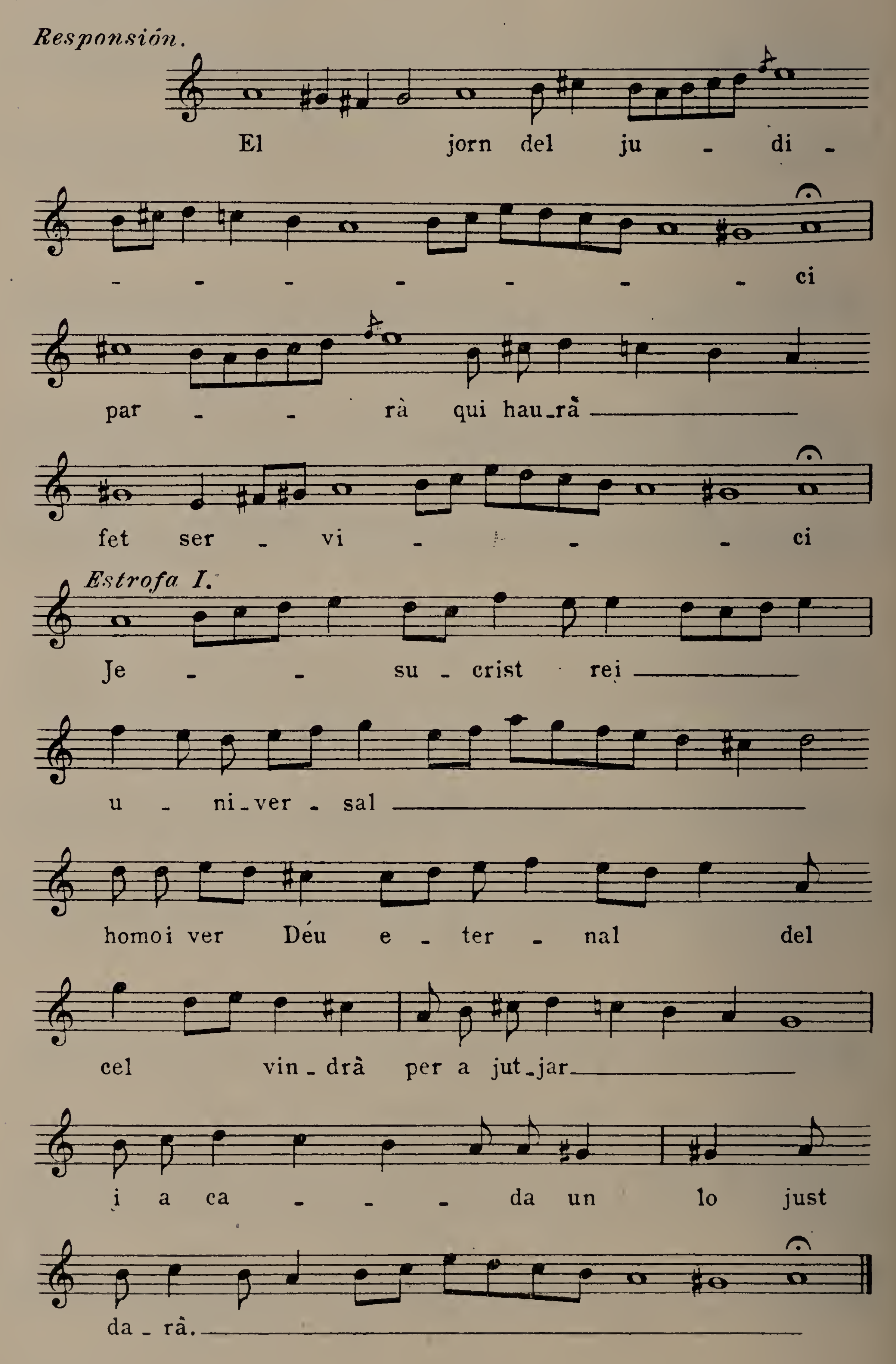

güe_lasque eu lle res_pon_de _ réi Cha_ma_
cha _ me mo_ re _ ni _ ña e_che d'o pol_vo d'a _
ei_ ra xa me ve _ rás pra do _
min_go co_sa'a guin_da n'aguin _ dei_ra

128)

Canto de la Sibila.

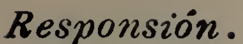
(llamado de Manacor)

Palma de Mallorca.
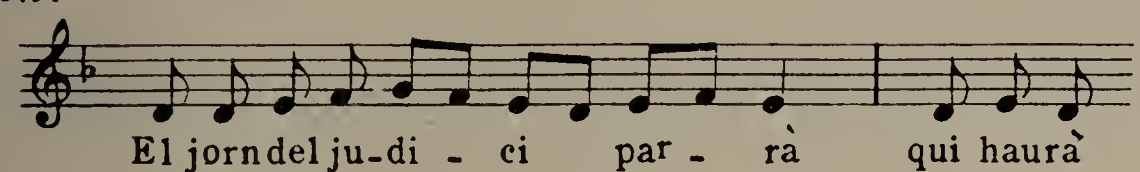


129)
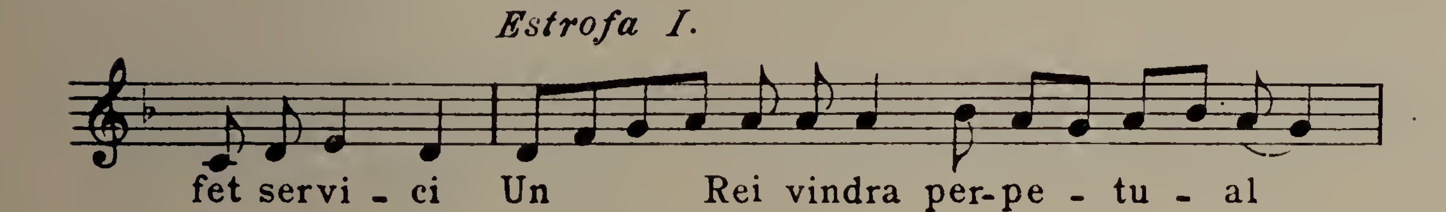
Canto de la Sibila
(llamado de Marratxi)

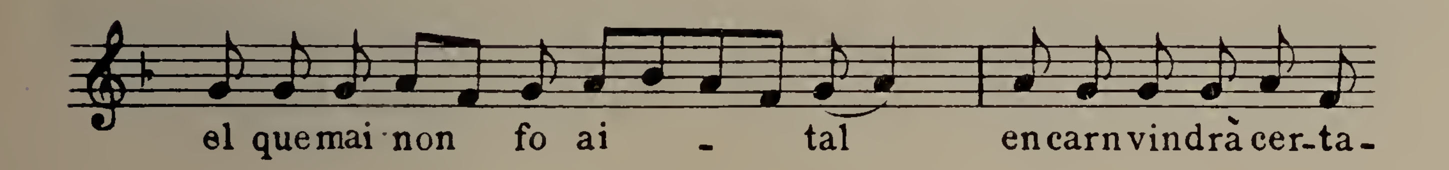


Responsión.



Estrofa I.



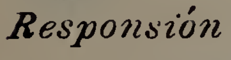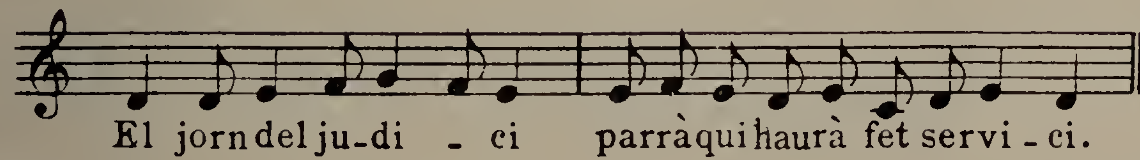




130)
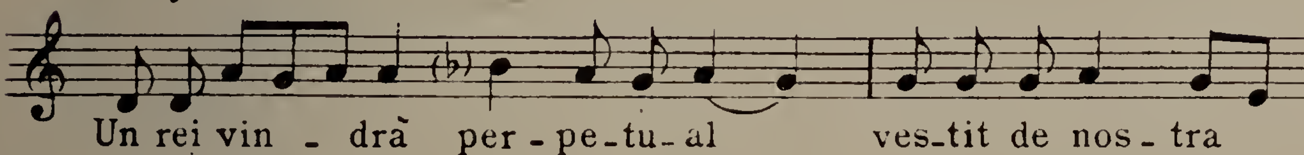
Otro
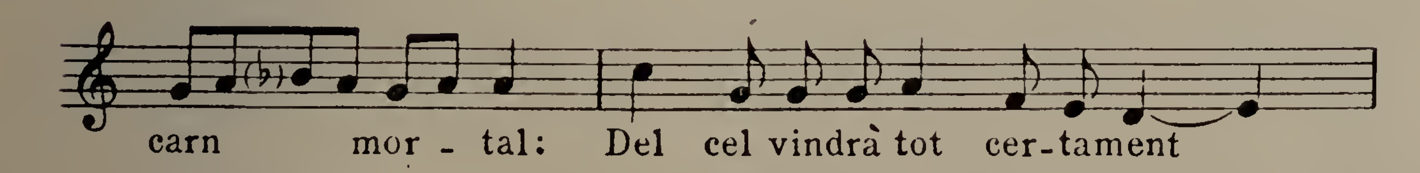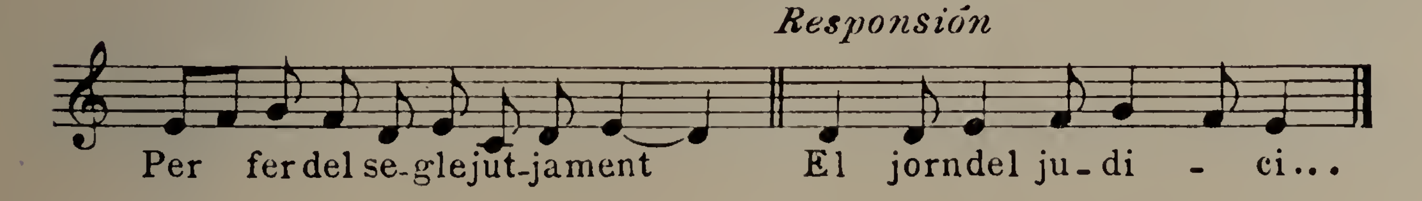












Responsión

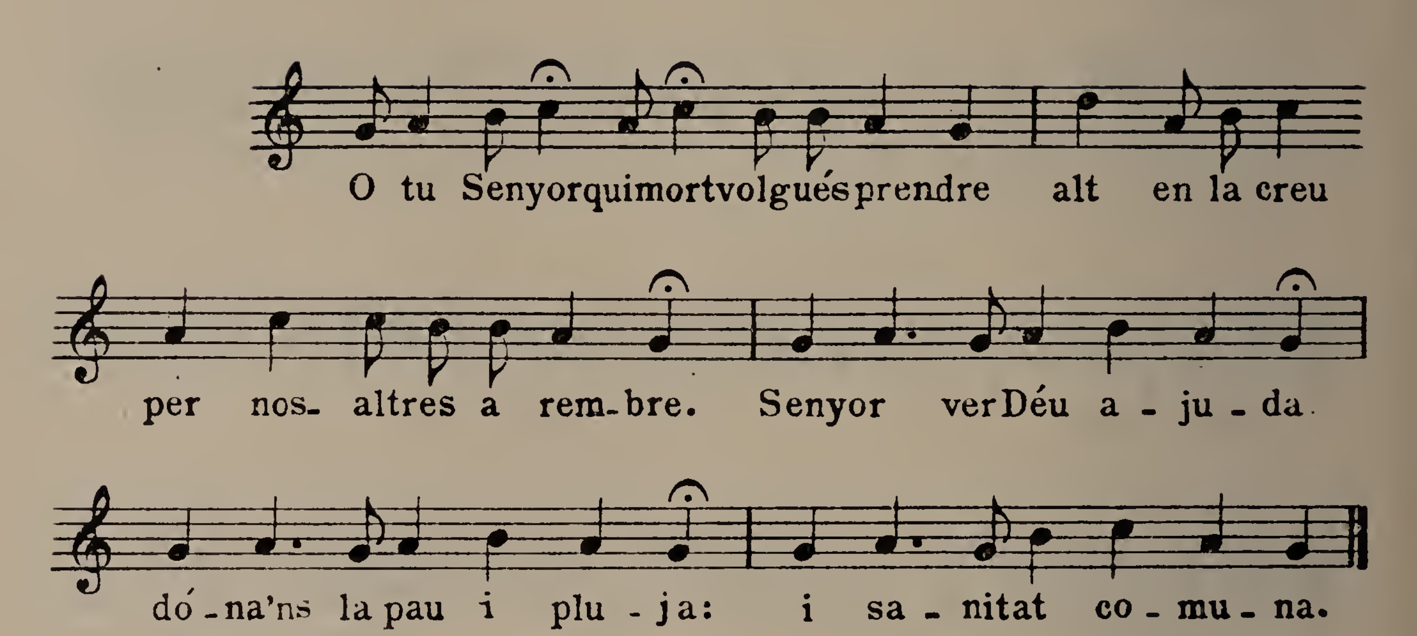


131)

Canto procesional

(ad pluviam petendam)

Urgel
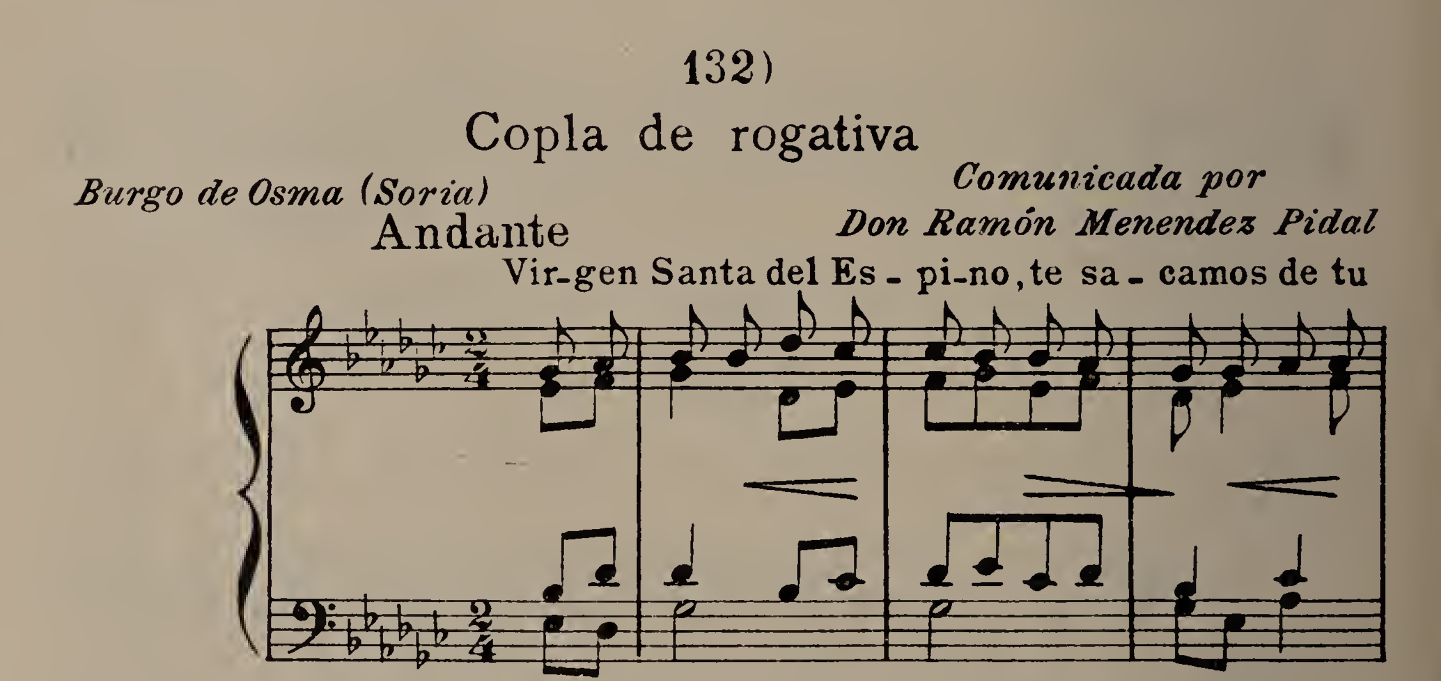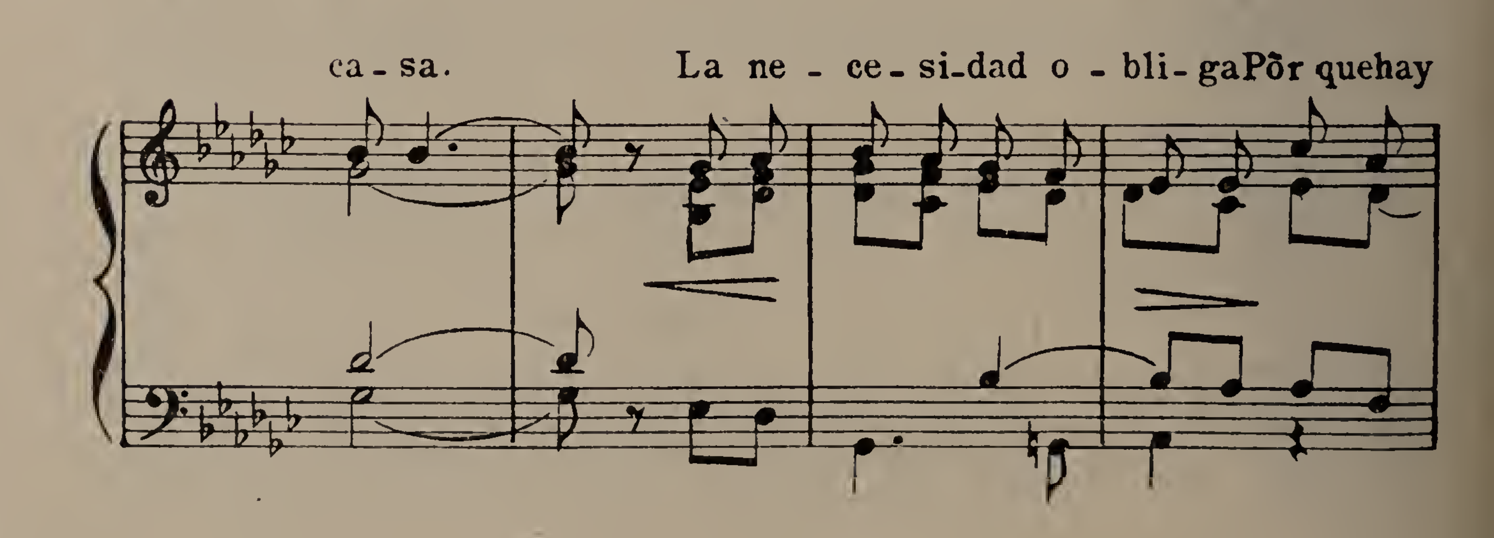


132)

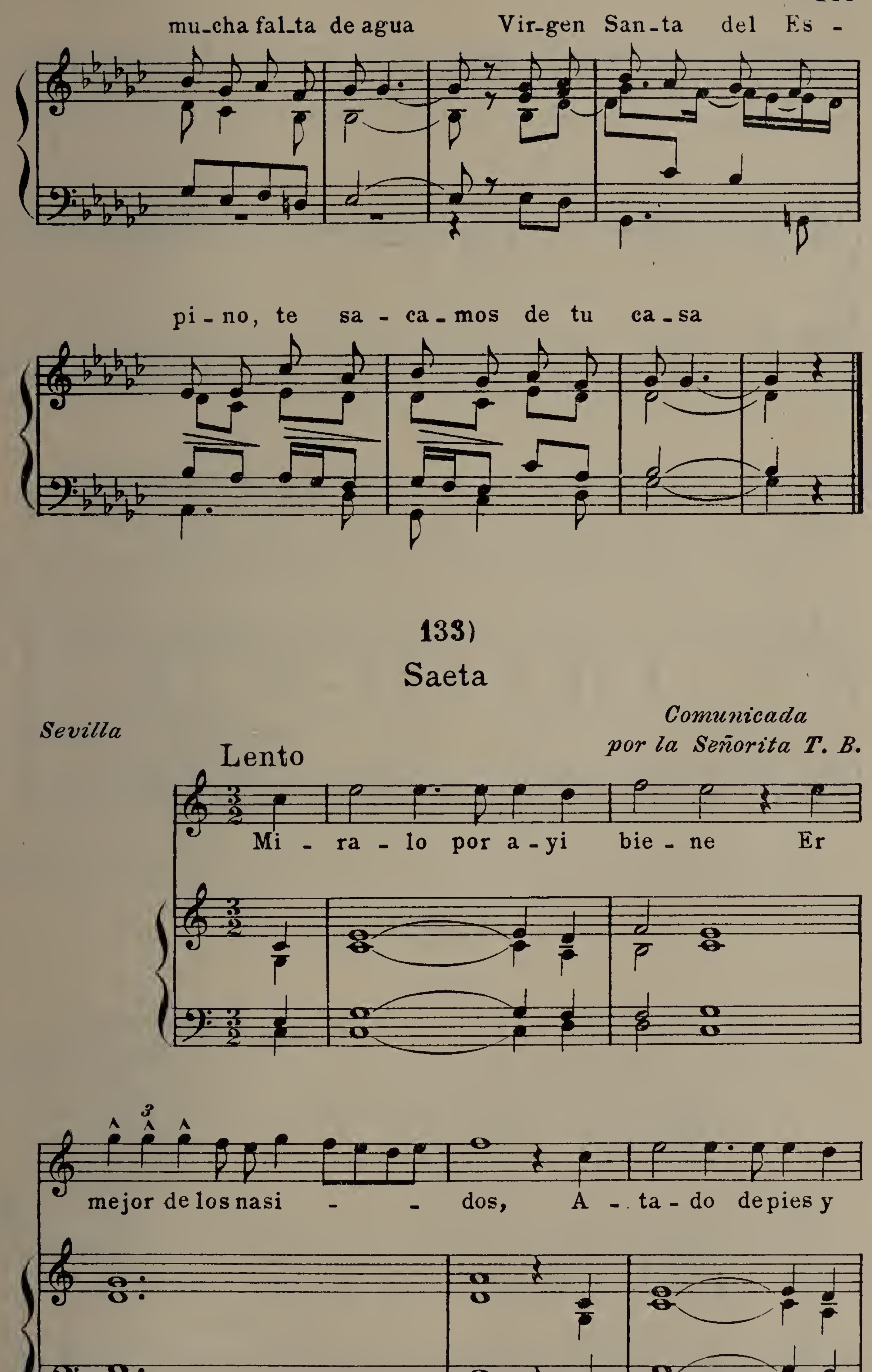
Copla de rogativa

Burgo de Osma (Soria) *Comunicada por Don Ramón Menendez Pidal*

Andante






mu-cha fal-ta de agua Vir-gen San-ta del Es-
pi-no, te sa-ca-mos de tu ca-sa
133)
Saeta
Sevilla
Comunicada
por la Señorita T. B.
Lento
Mi-ra-lo por a-yi bie-ne Er
mejor de los nasi - - dos, A-ta-do de pies y

ma - nos A - ta - do de pies y ma - nos

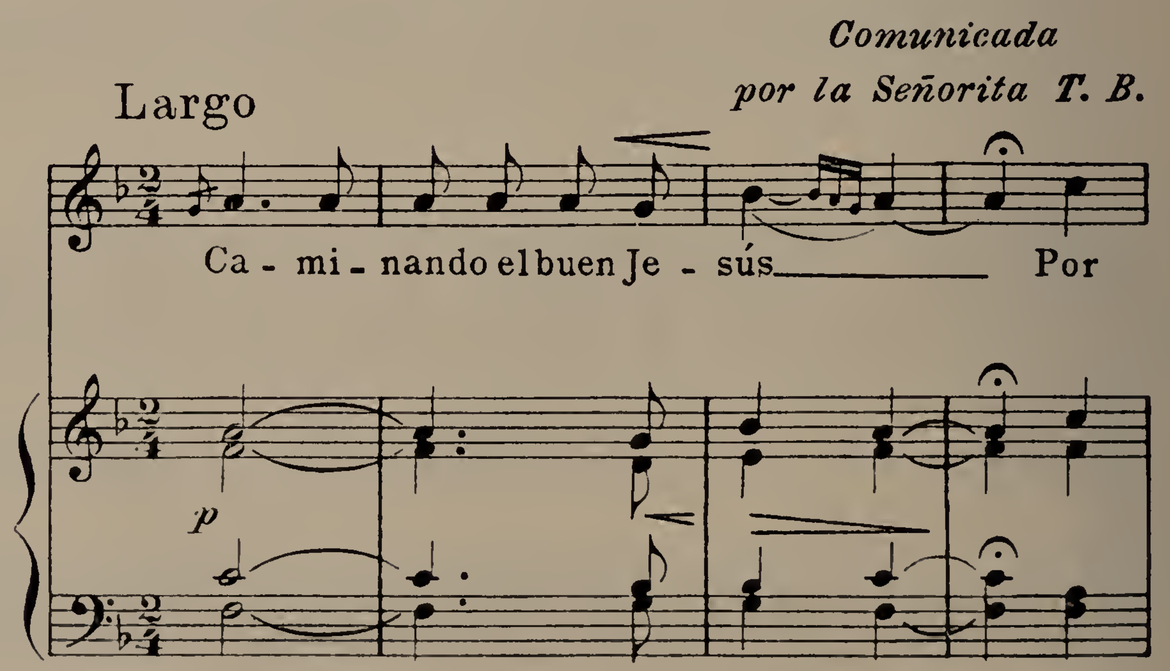
y el ros - tro des - co - lo - ri - do

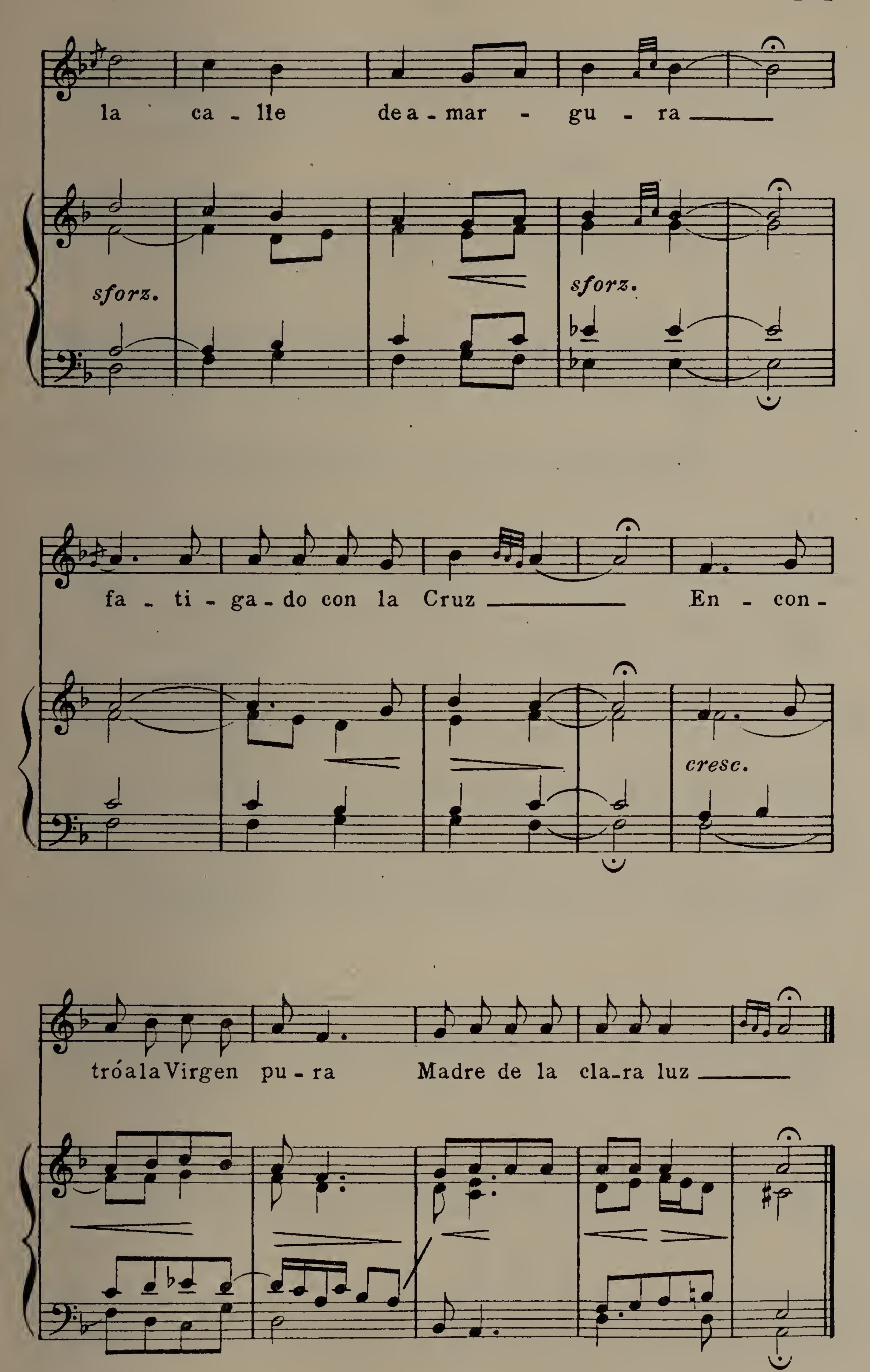
134)

Saeta

Comunicada por la Señorita T. B.

Largo




la ca - lle de a - mar - gu - ra
sforz.
sforz.
fa - ti - ga - do con la Cruz
En - con -
cresc.
tró a la Virgen pu - ra
Madre de la cla - ra luz

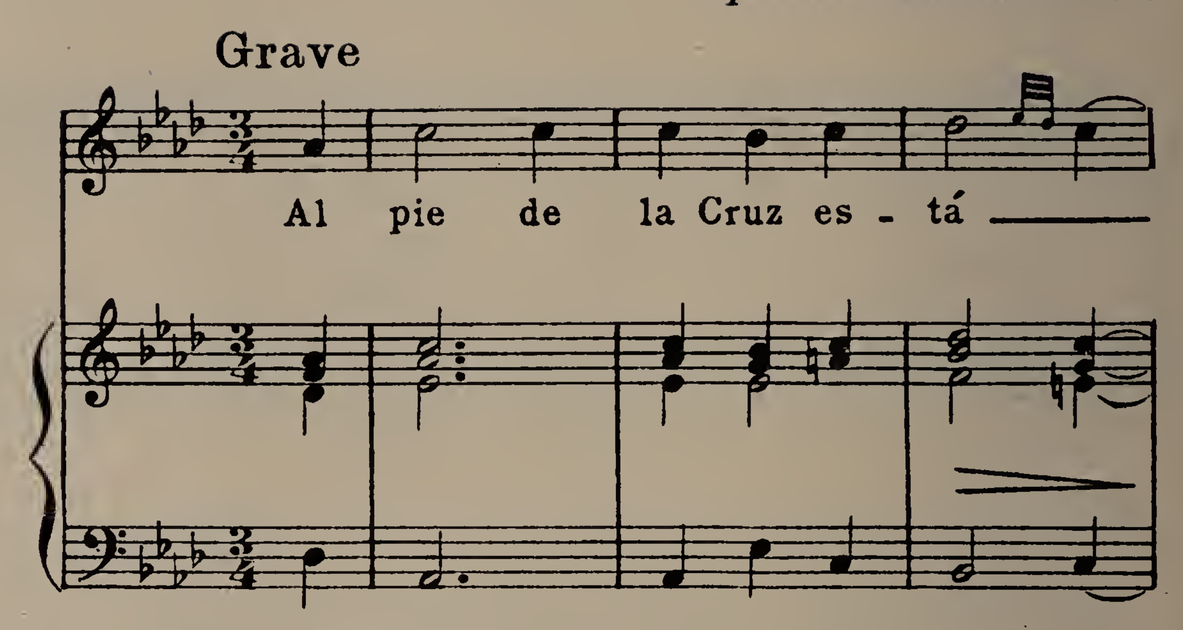
135)

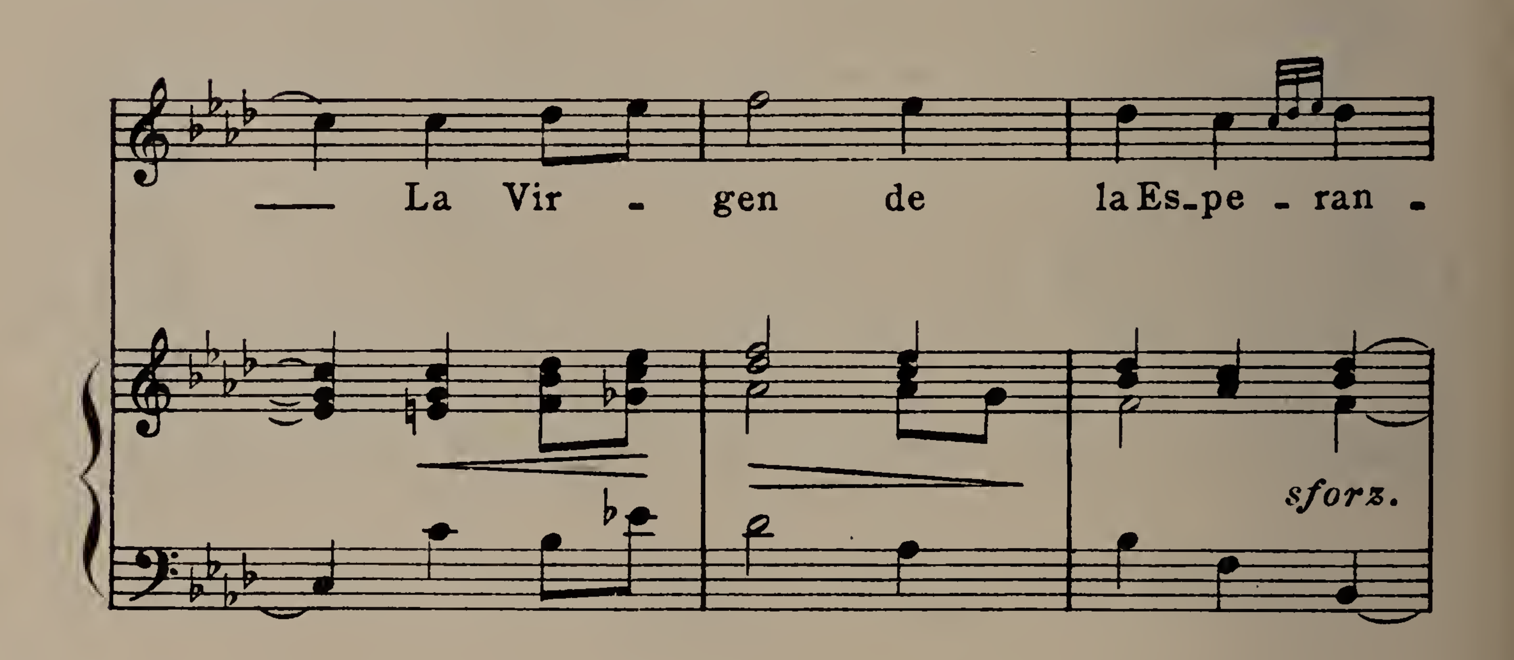
Saeta
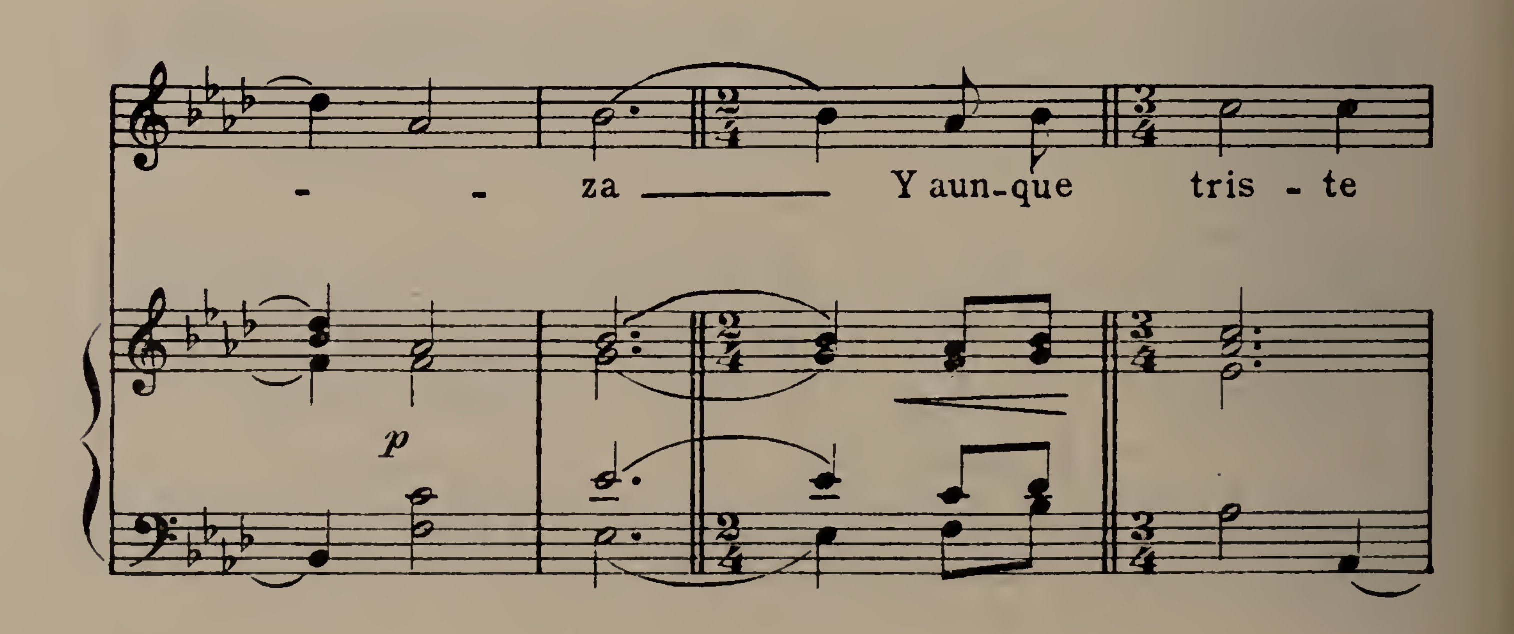
Sevilla

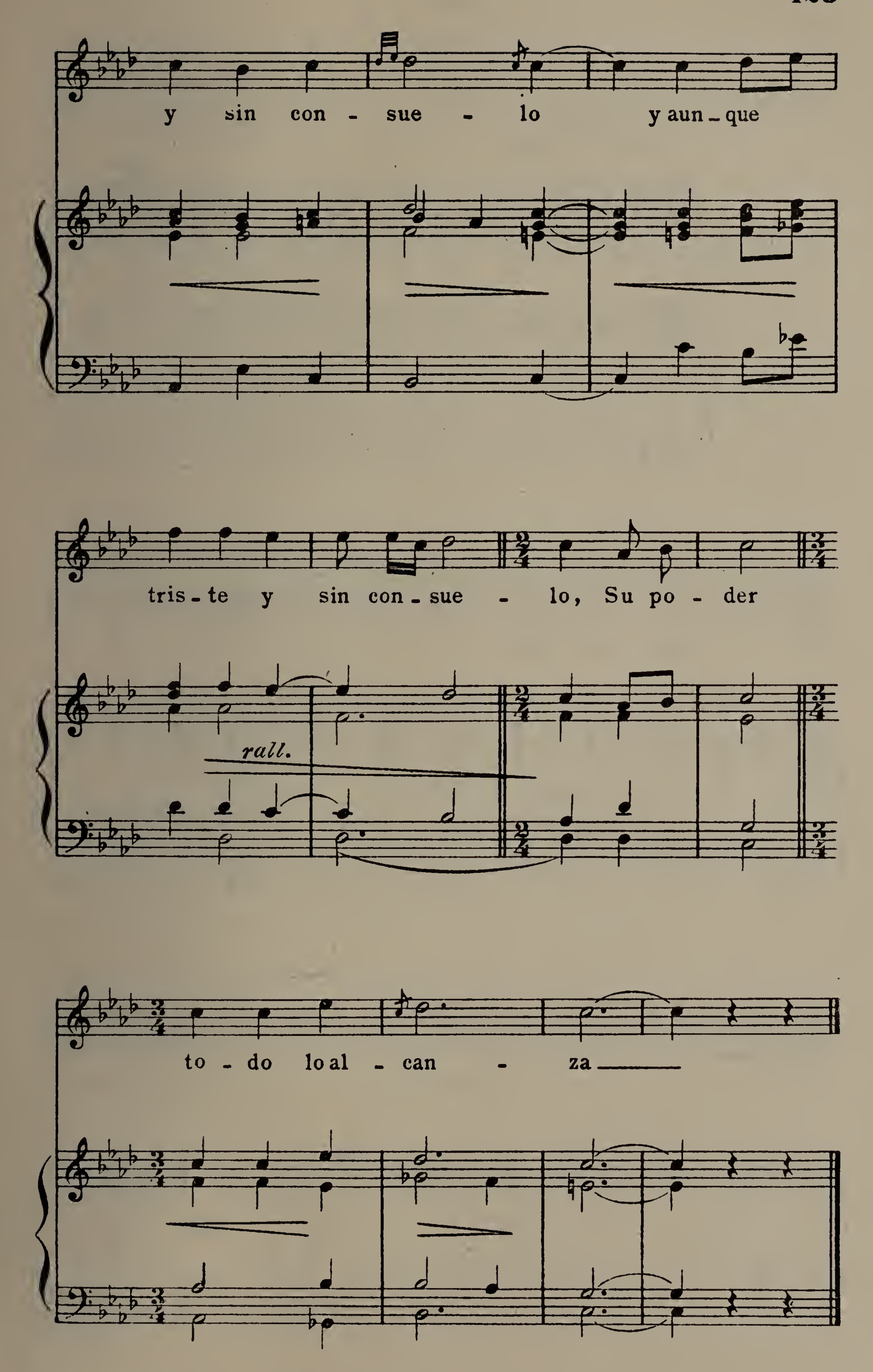
Comunicada por la Señorita T. B.

Grave








y sin con - sue - lo y aun - que
tris - te y sin con - sue - lo, Su po - der
rall.
to - do lo al - can - za
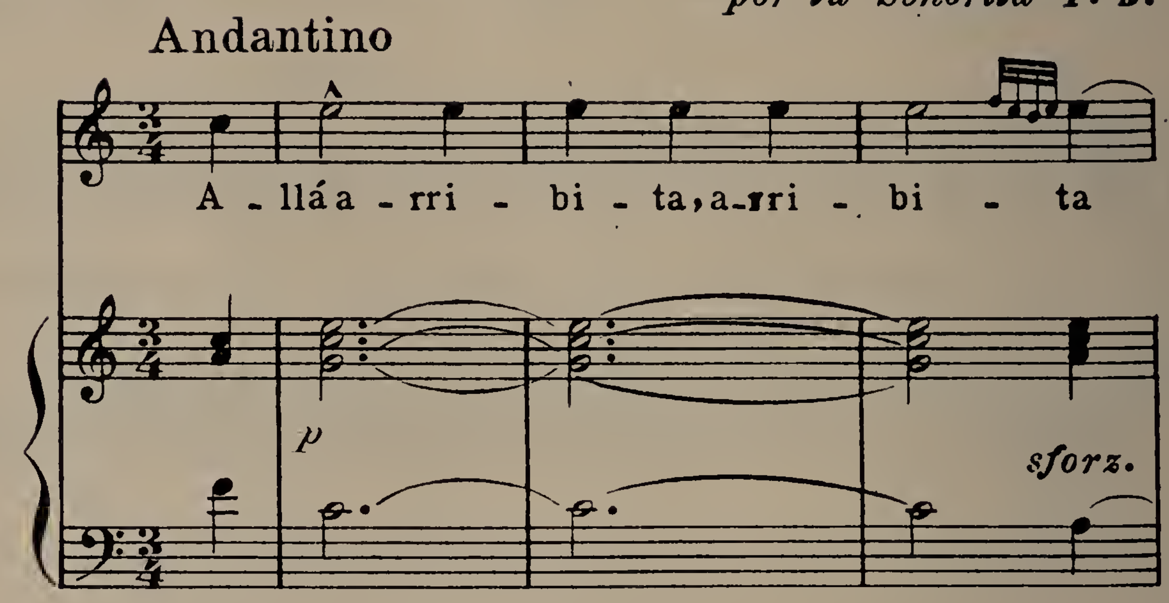
136)
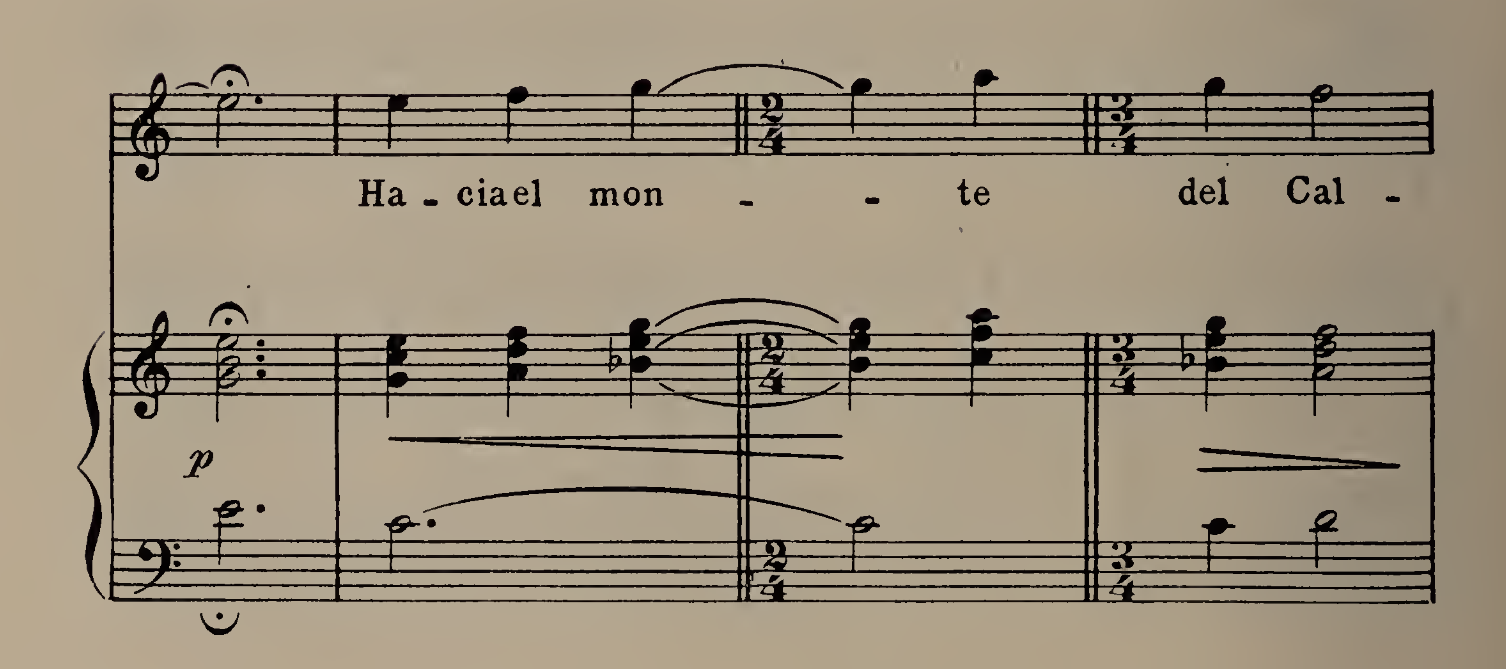
Saeta
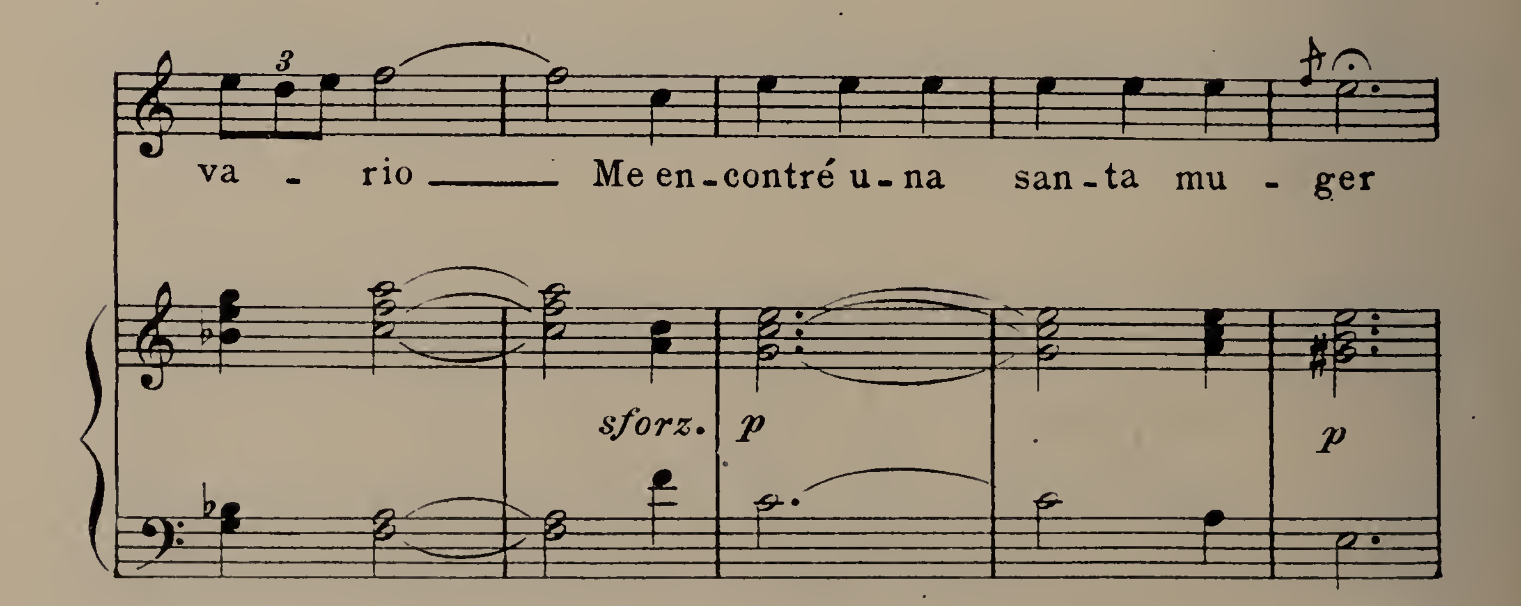
Cádiz
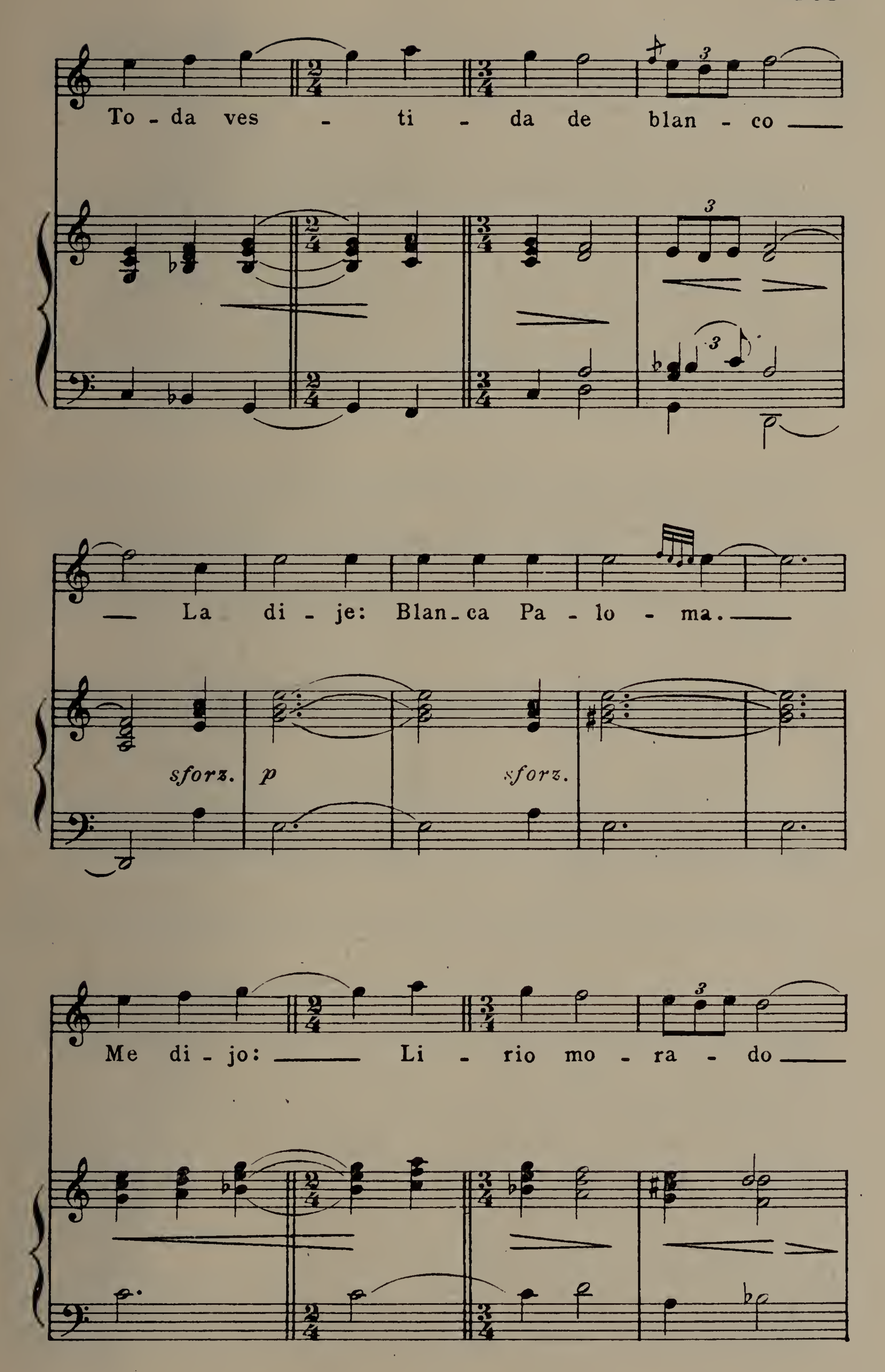
Comunicada
por la Señorita T. B.
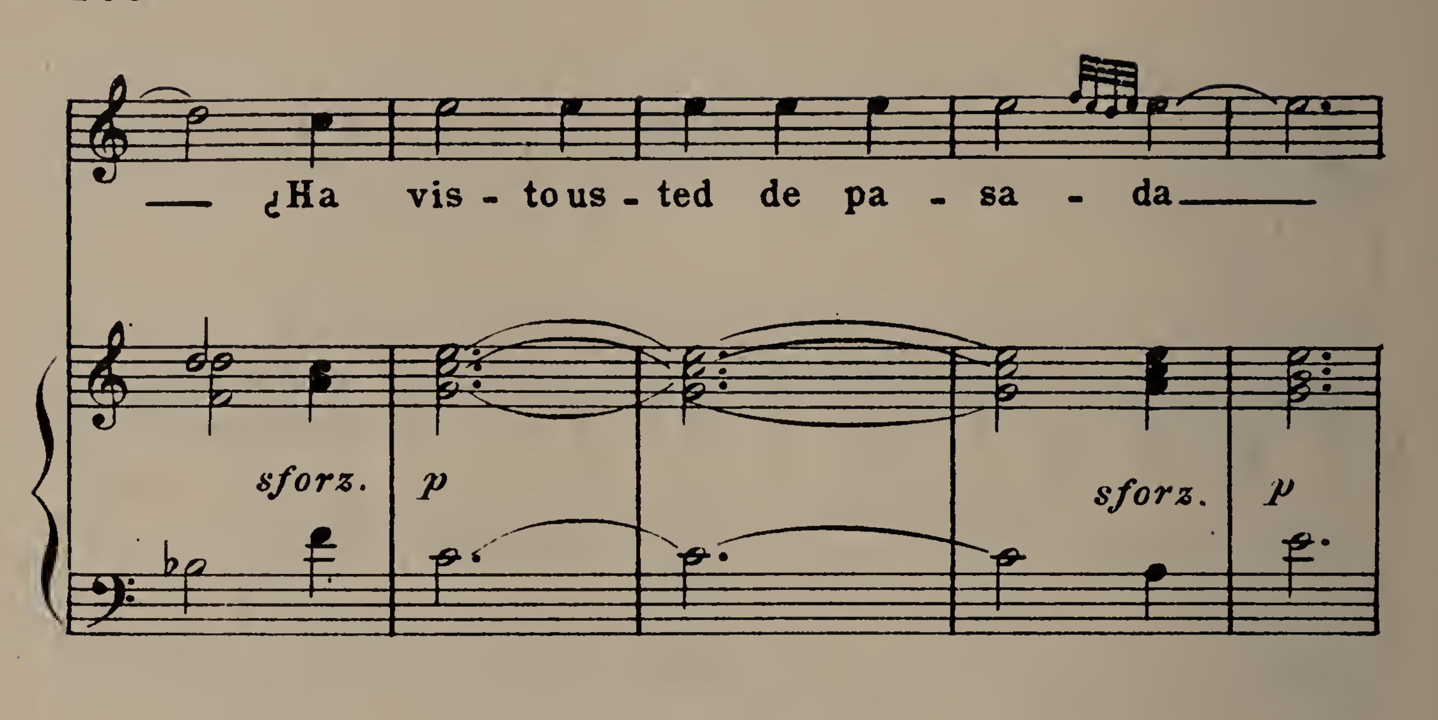
Andantino
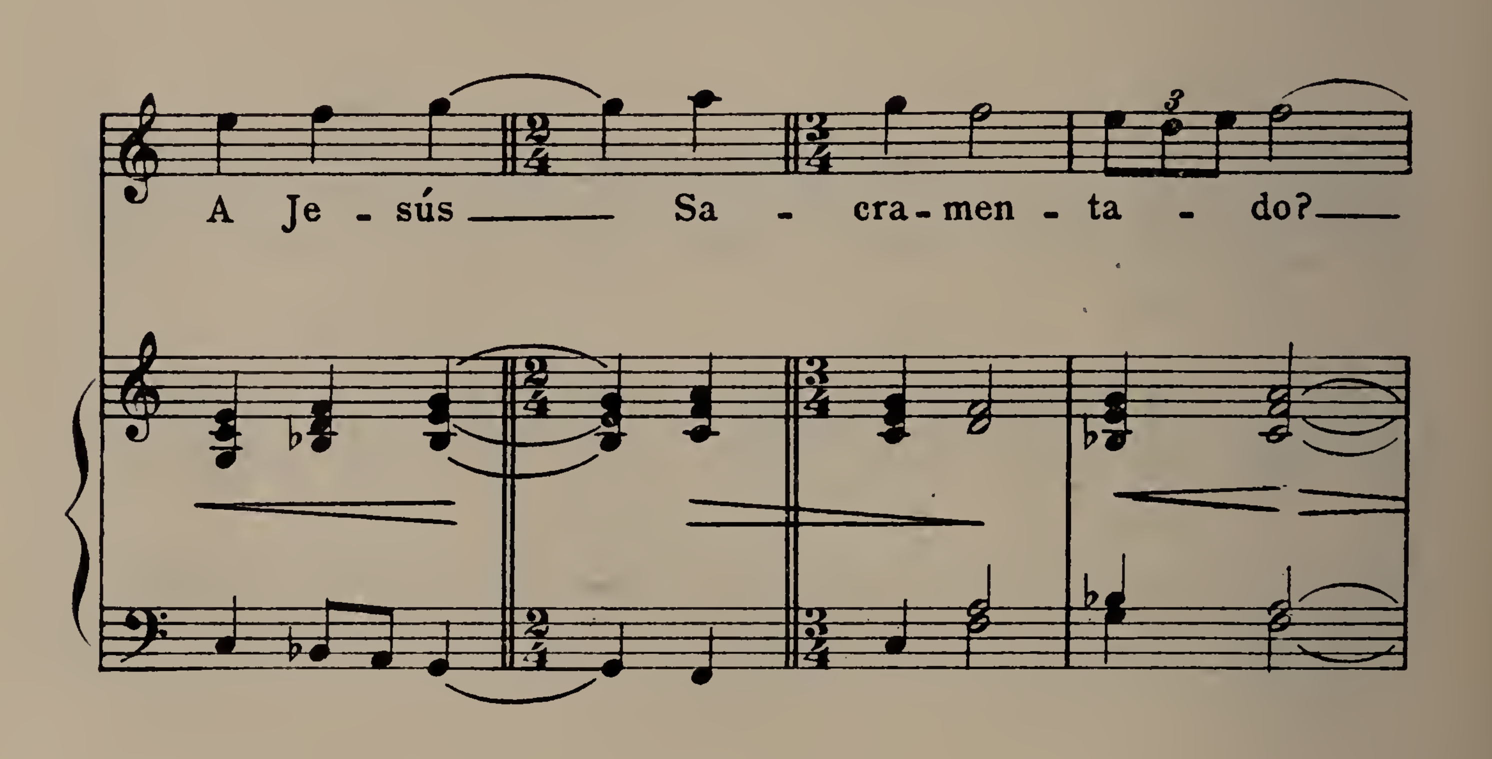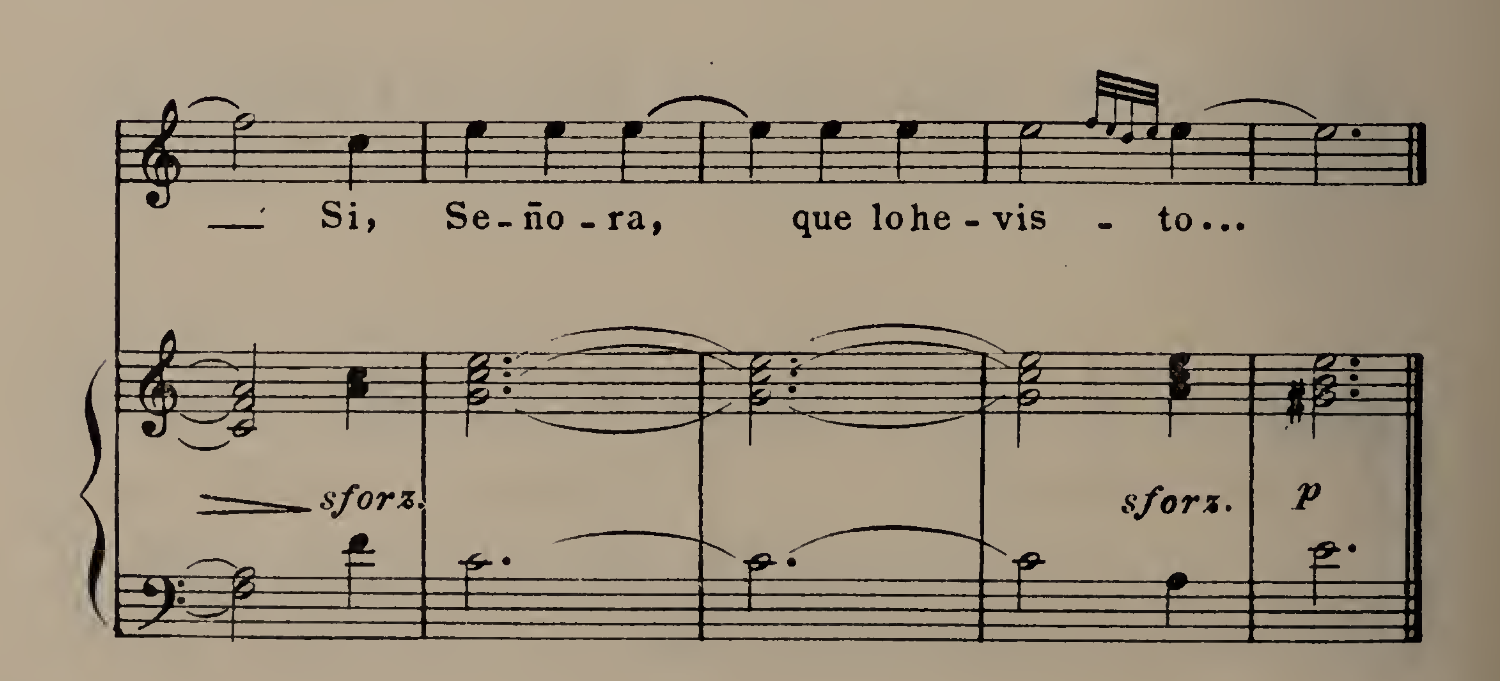







To - da ves - ti - da de blan - co
La di - je: Blan-ca Pa - lo - ma.
sforz.
p
sforz.
Me di - jo: Li - rio mo - ra - do


¿Ha vis - to us - ted de pa - sa - da
sforz.
p
sforz.
p


A Je - sús Sa - cra - men - ta - do?
3

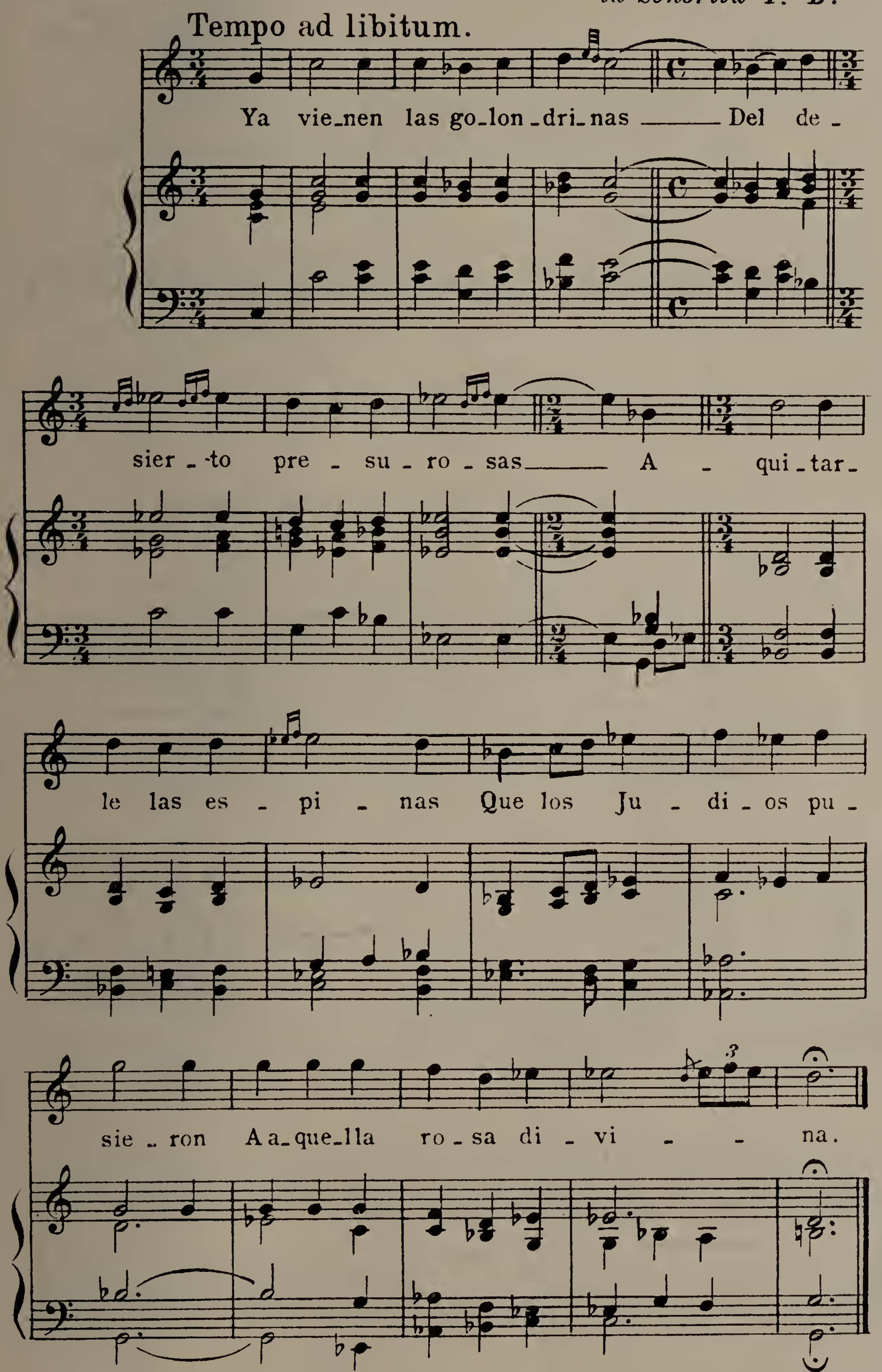

Si, Se - ño - ra, que lo he - vis - to...
sforz.
sforz.
p

137)

Saeta.

Sevilla.

Comunicada por la Señorita T. B.

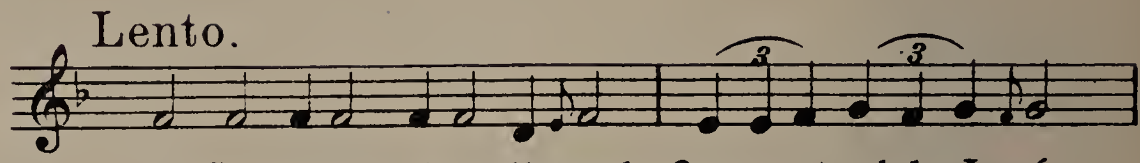


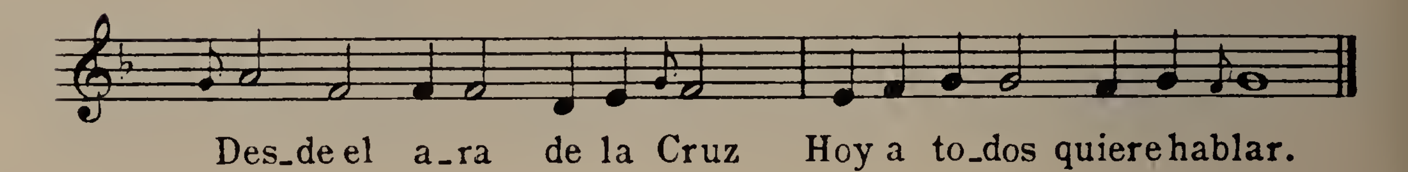
138)

Saeta.

Cadiz y Sevilla.

Comunicada por
D. José Maria Sbarbi.
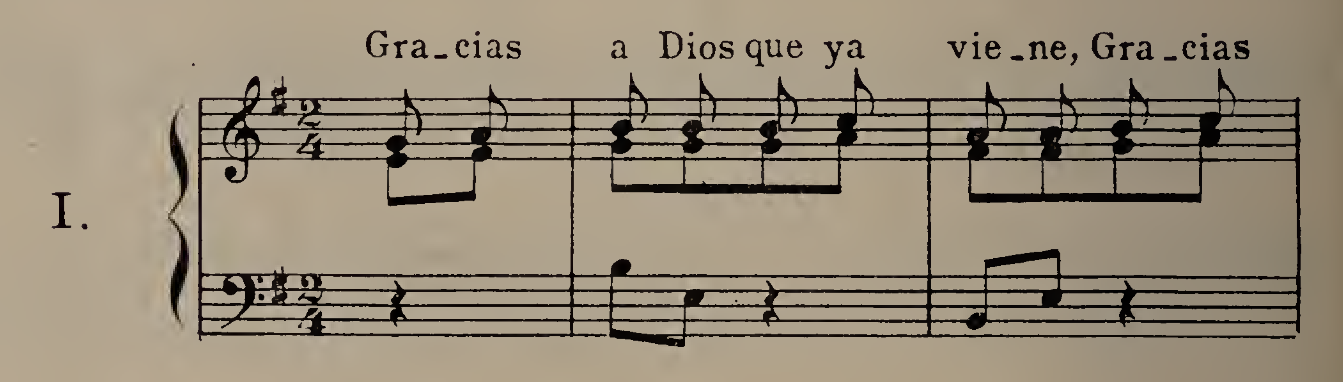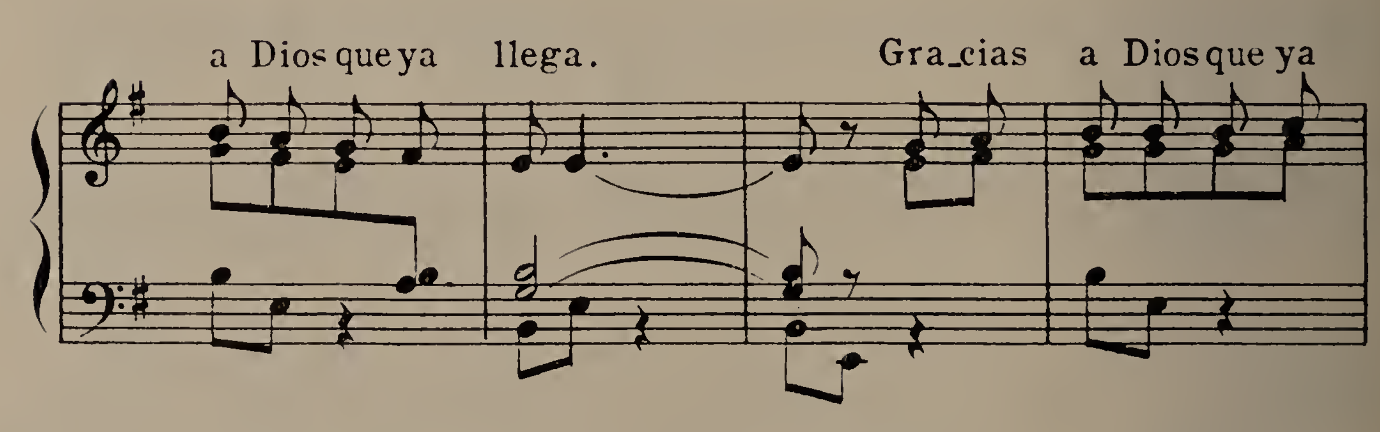




139)

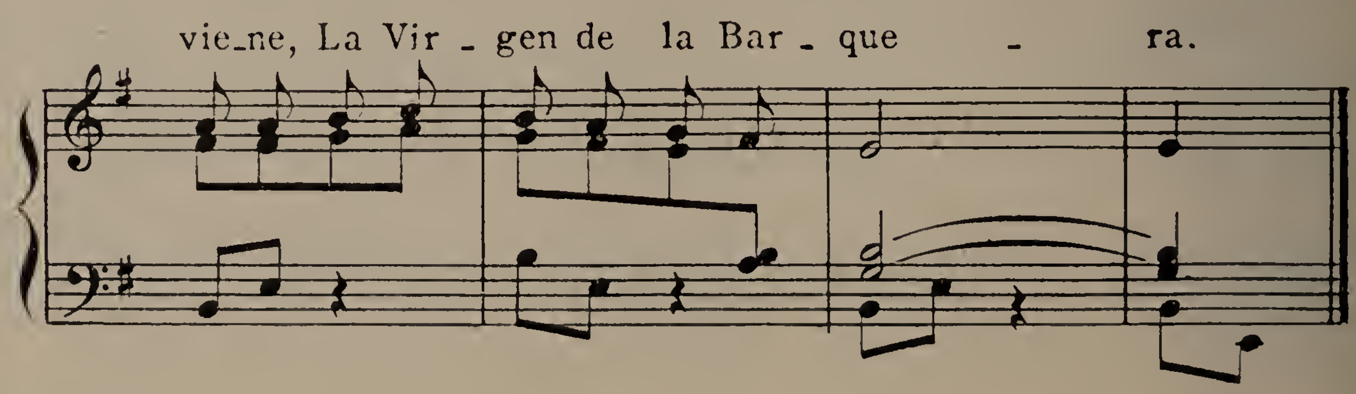
Fragmentos de la Folia de la Barquera.

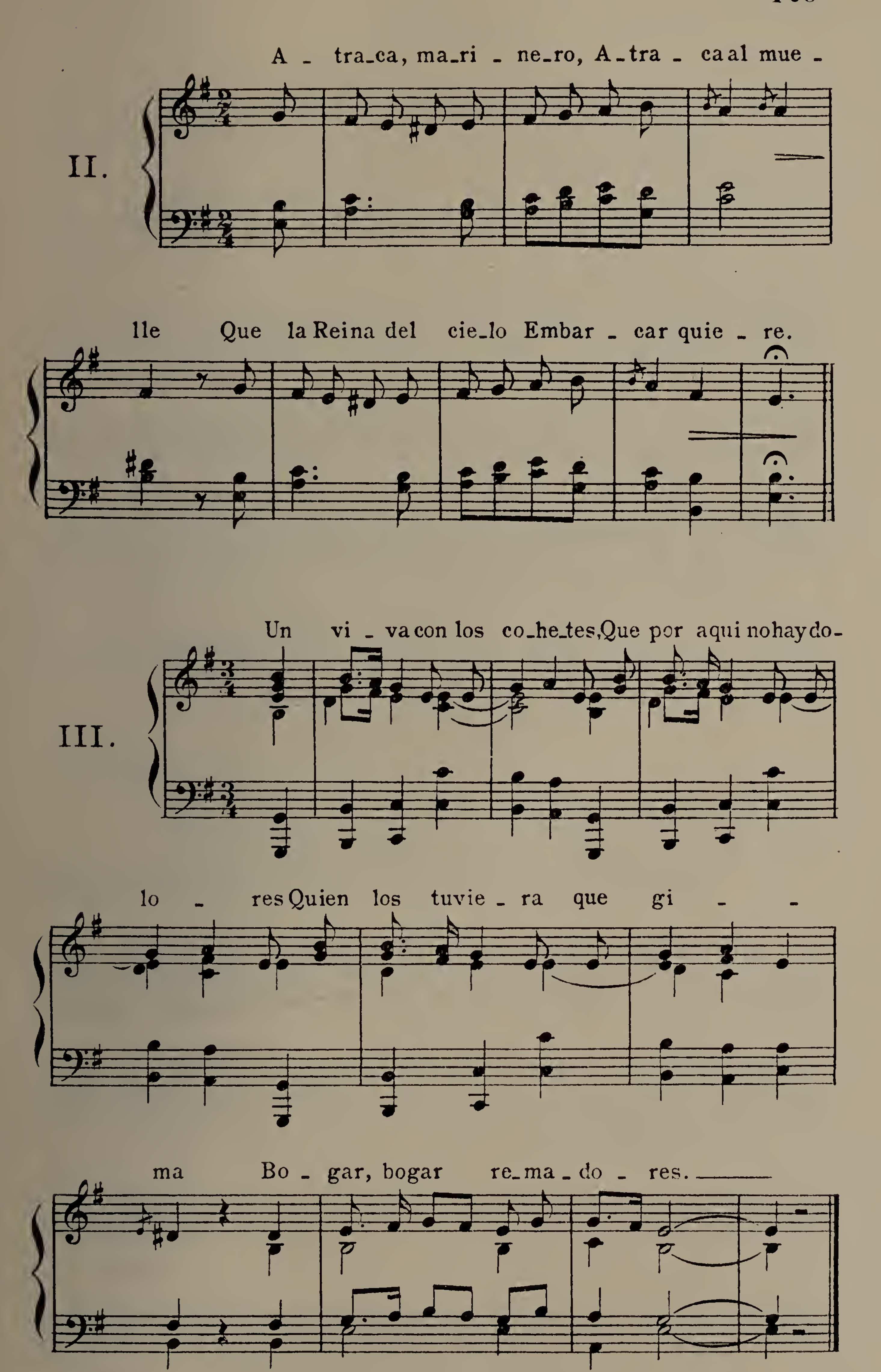
Santander.

I.
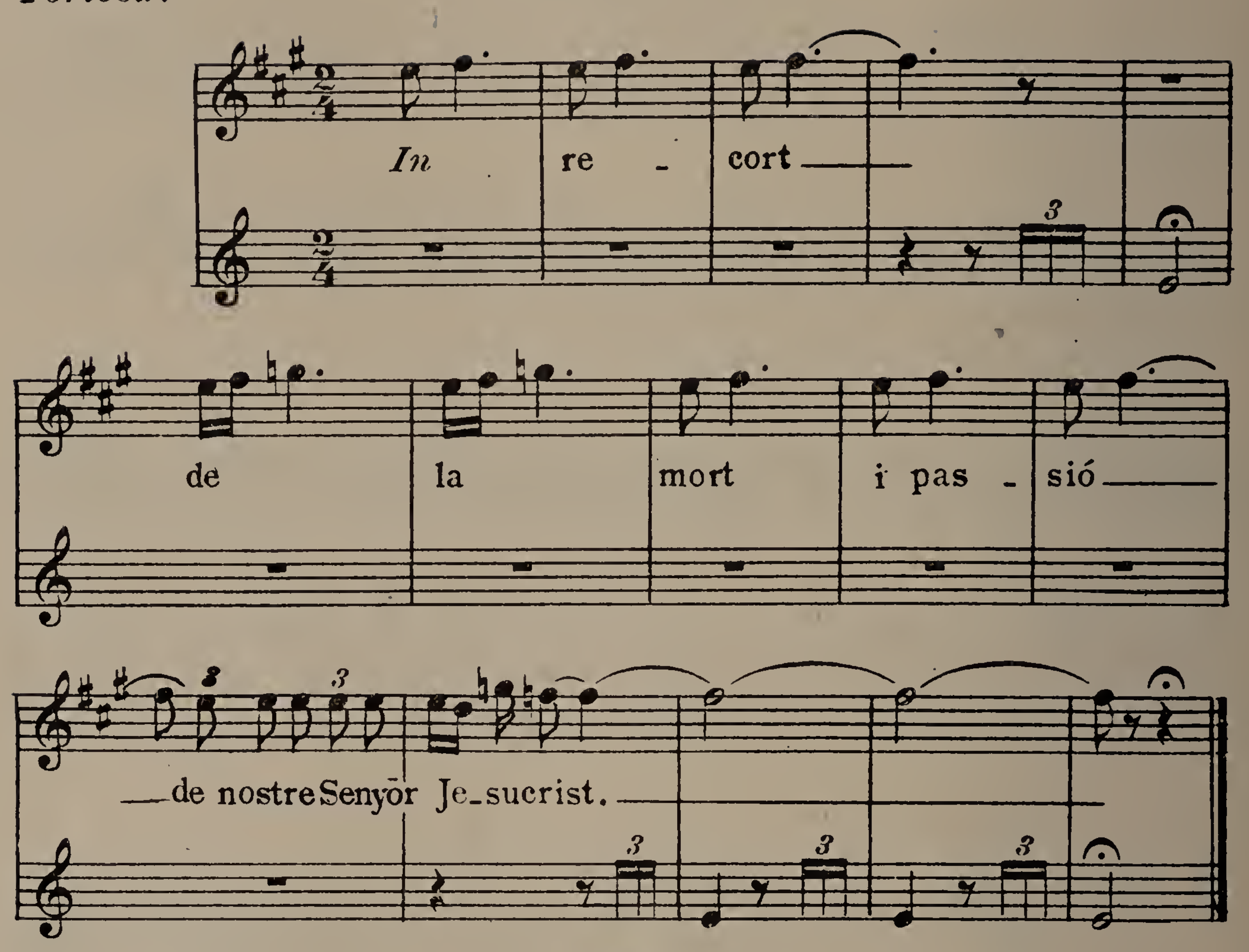







II.
A - tra-ca, ma-ri - ne-ro, A-tra - ca al mue -
lle Que la Reina del cie-lo Embar - car quie - re.
III.
Un vi - va con los co-he-tes, Que por aqui no hay do-
lo - res Quien los tuvie - ra que gi - -
ma Bo - gar, bogar re-ma - do - res.

140)
In recort.
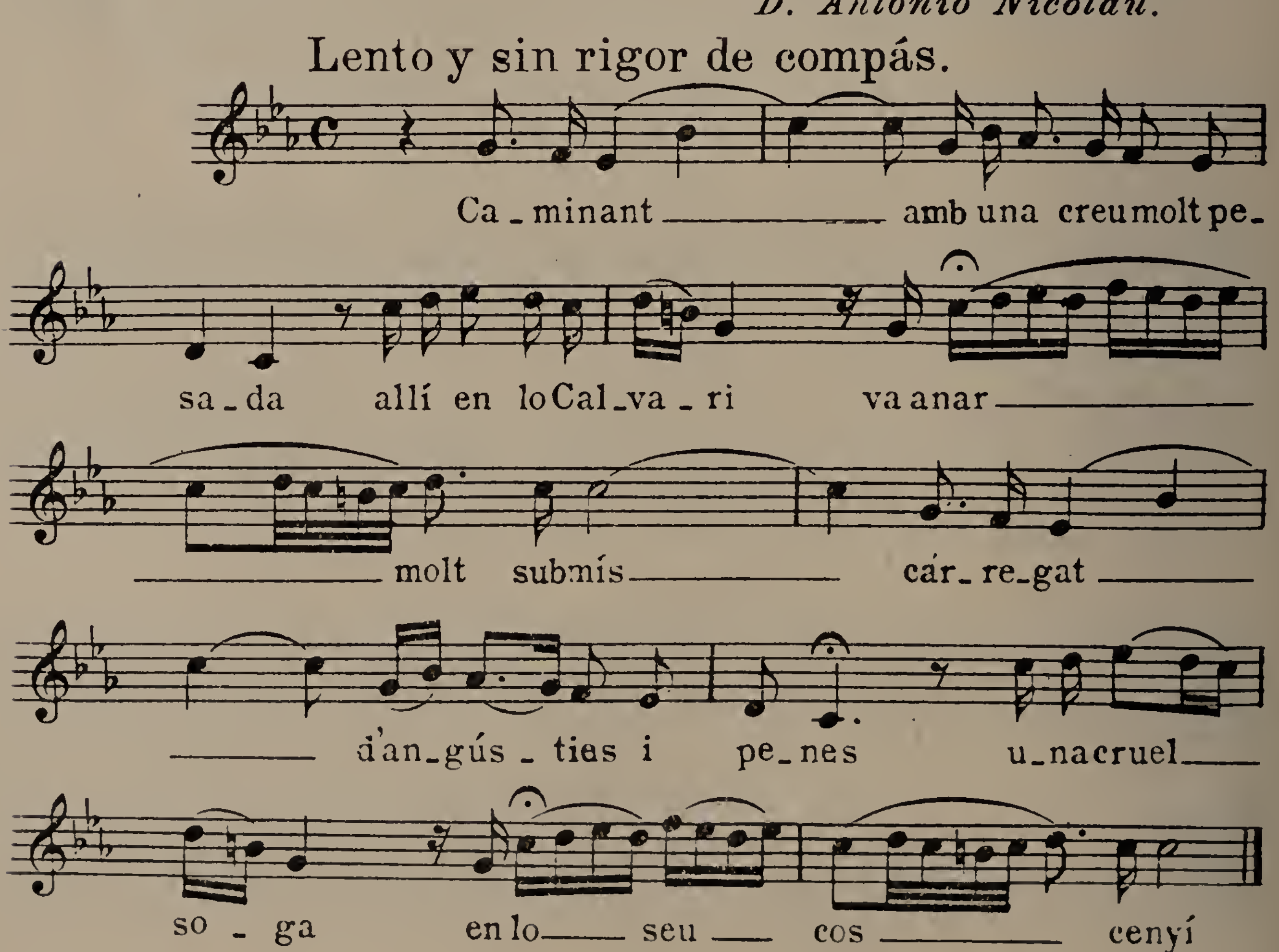
Tortosa.



141)
Canto de Pasión

Comunicado por el maestro
D. Antonio Nicolau.
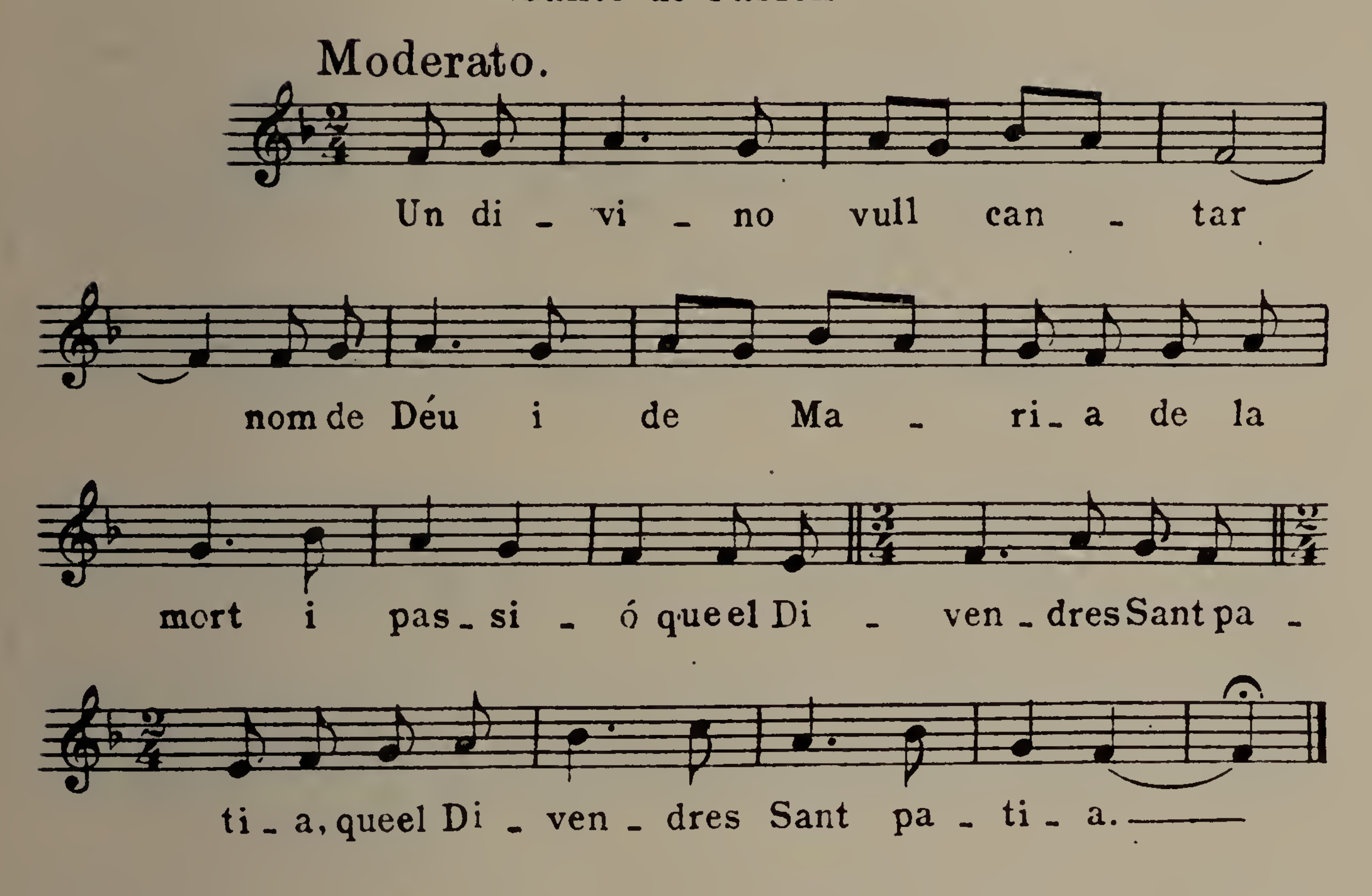
Lento y sin rigor de compás.



142)

La oración del huerto.
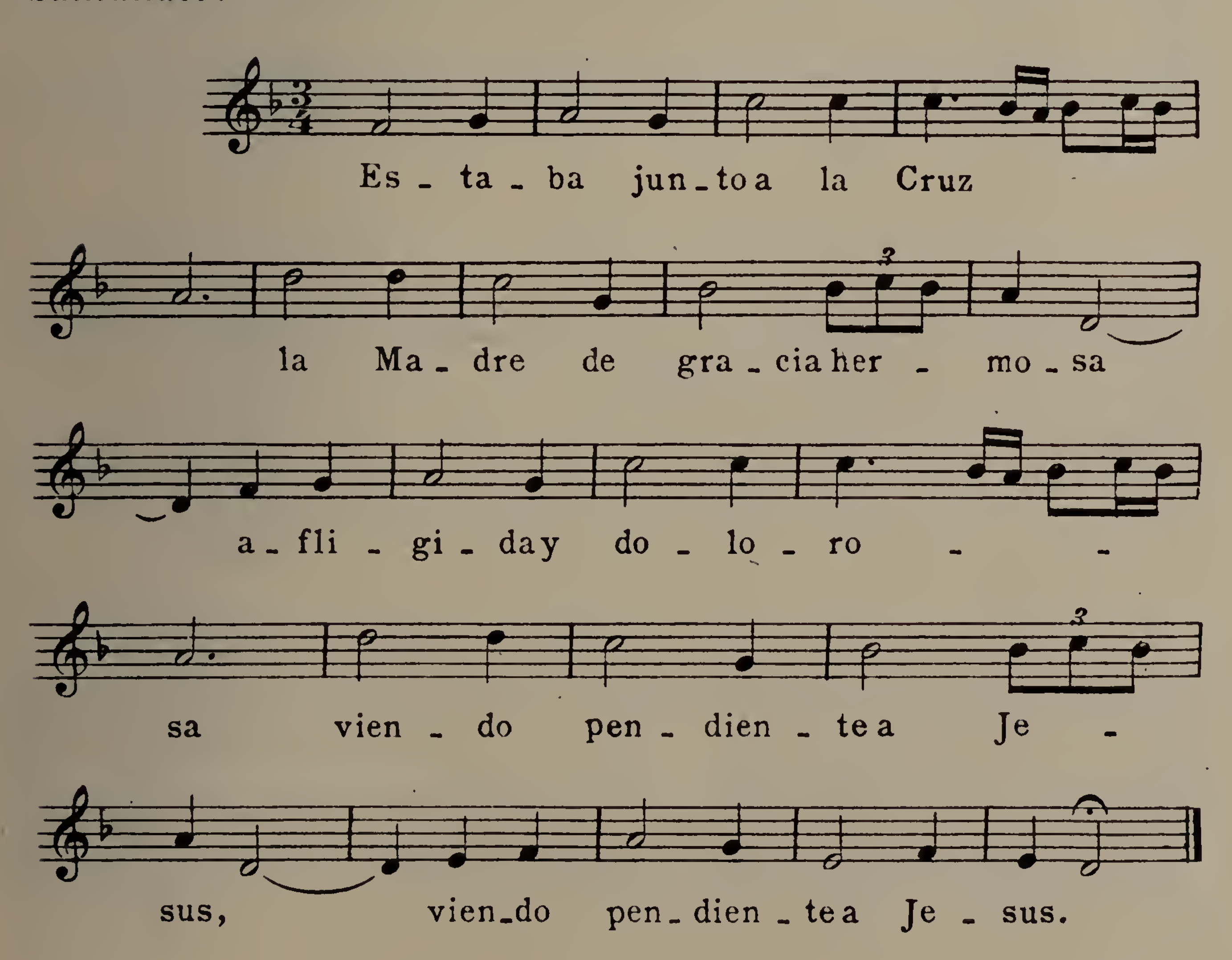
(Canto de Pasión)



143)

A la Virgen de los Dolores.
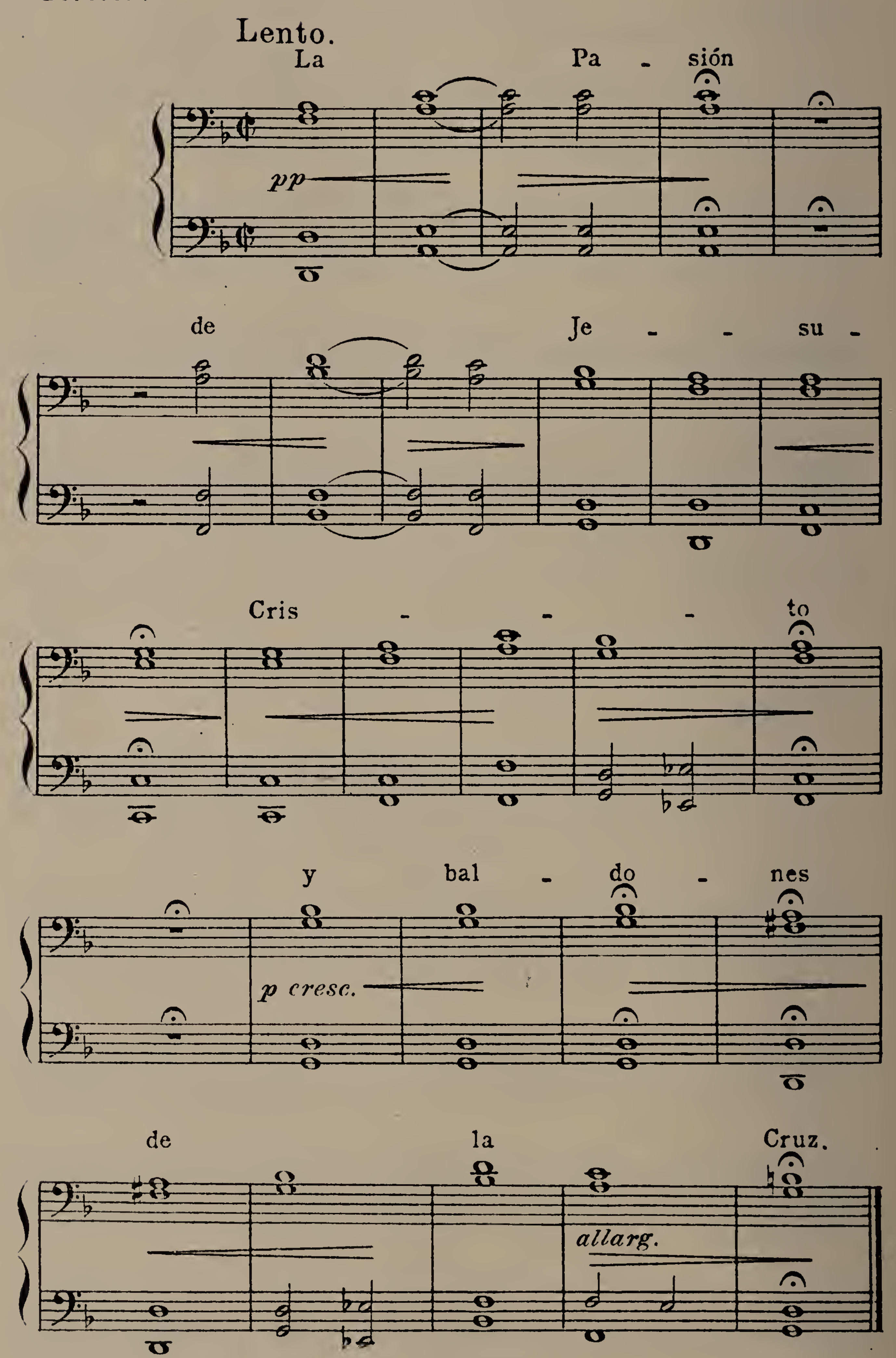
Santander.



144)

Canto de Pasión

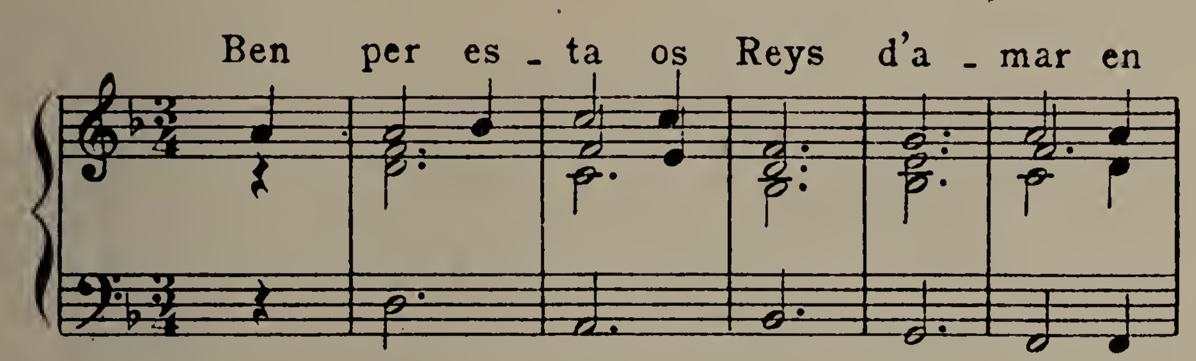
Tortosa.
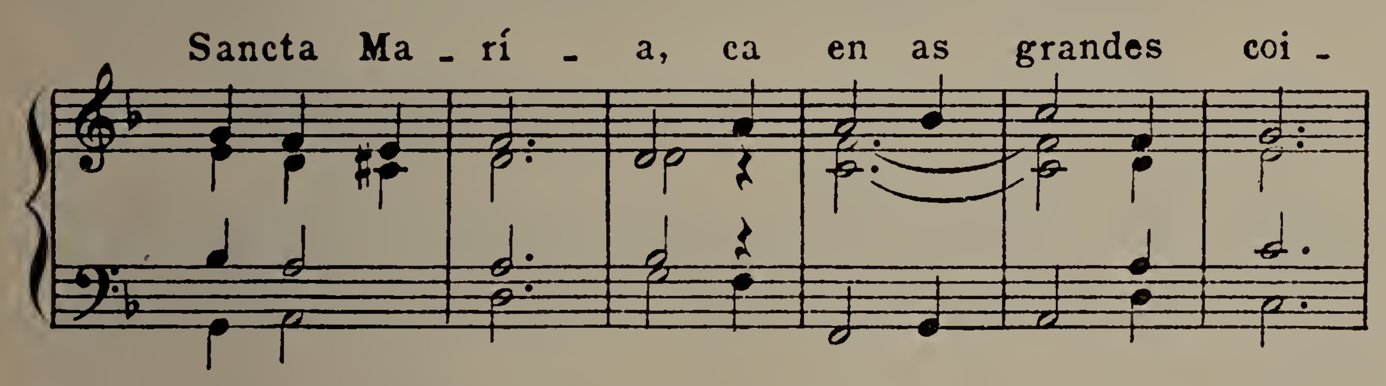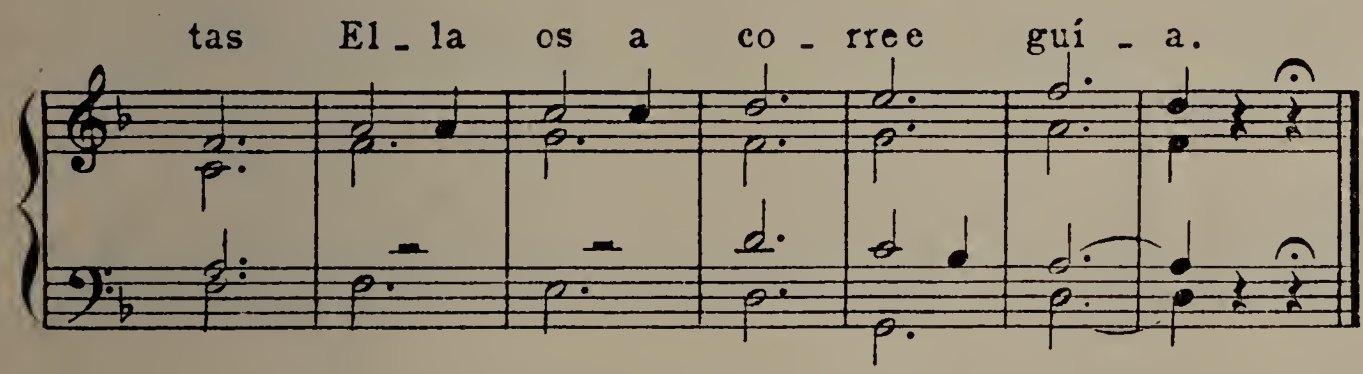


145)

Estribillo de una Cantiga.

Del Codice de Alfonso X.
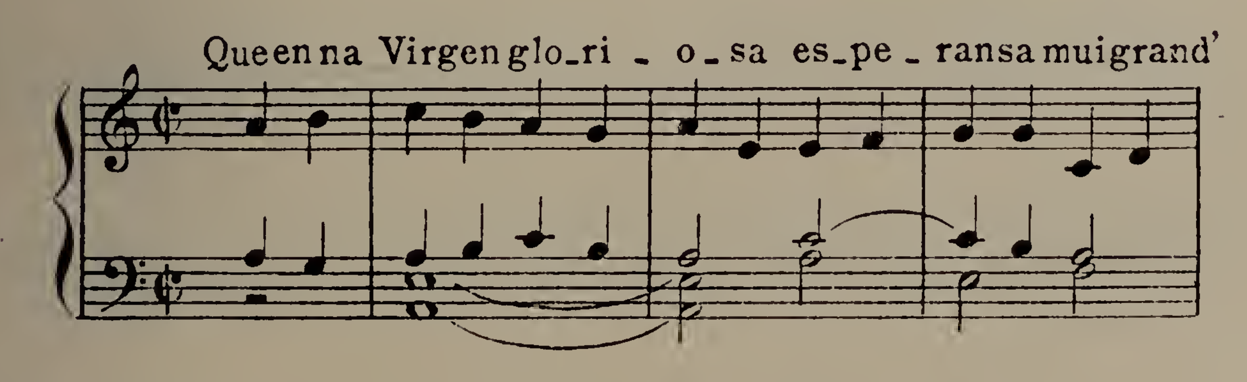




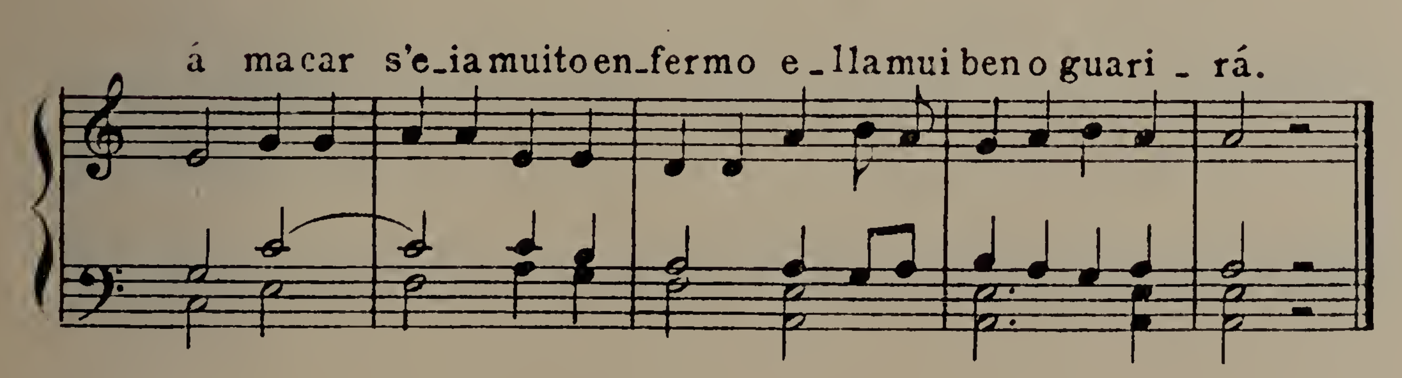


146)

Otro.

Del Codice de Alfonso X.
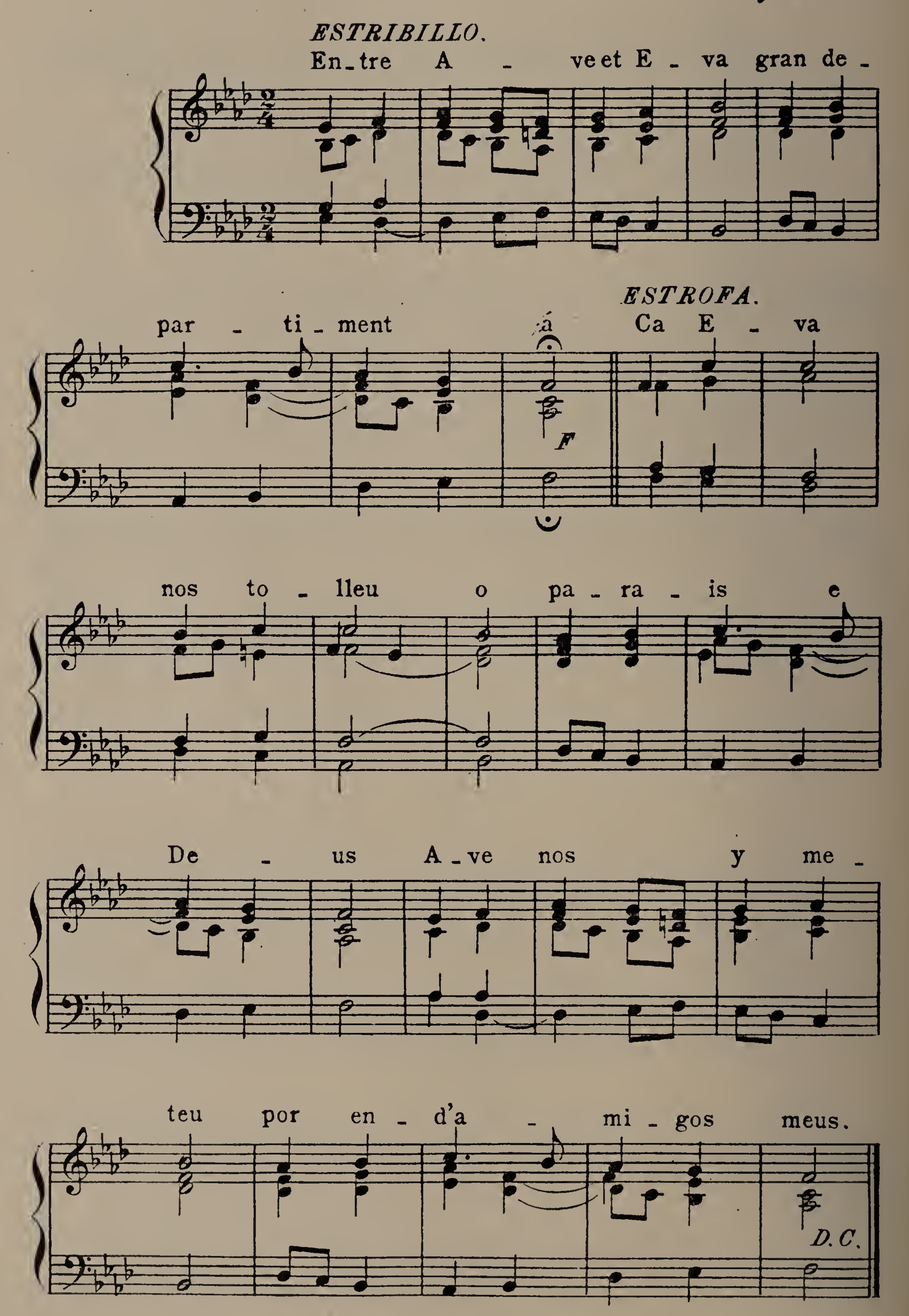




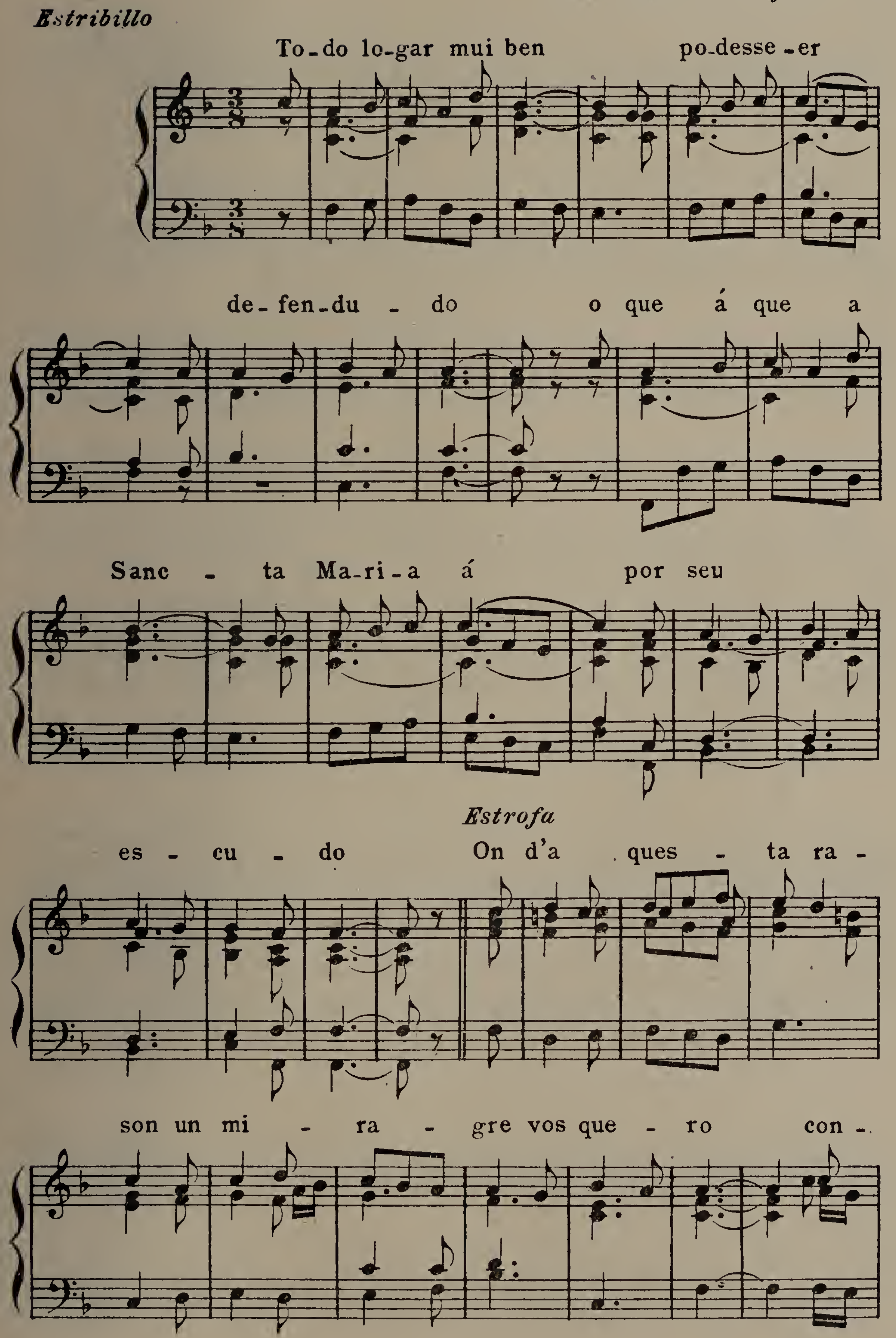
147)

Cantiga.

Del Codice de Alfonso X.



Del Códice de Alfonso X.





tar mui de ço-ra - çon que fer mui grand'

e fe - - ro a Vir - gen que non

á par que non quis que per - du -

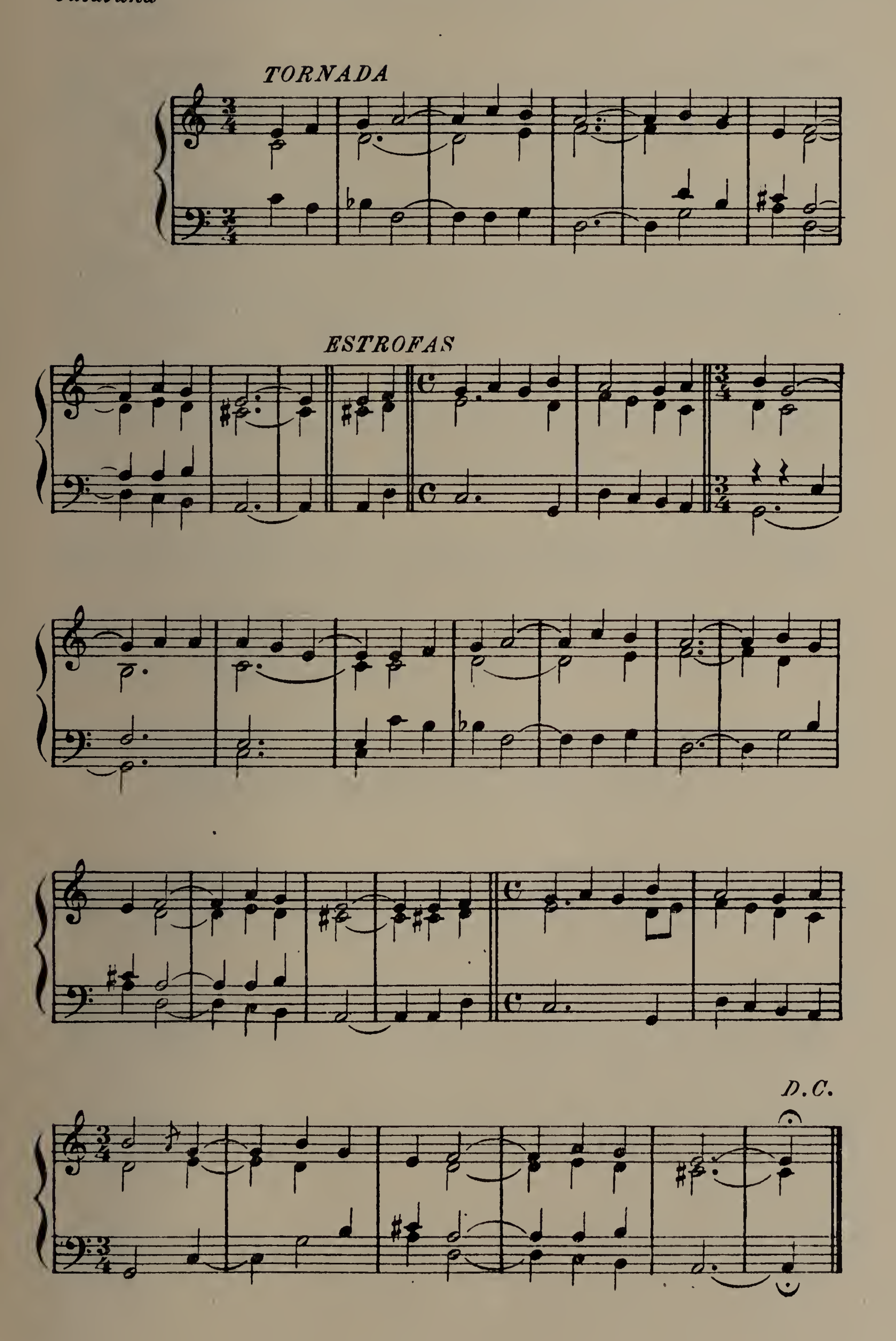
do foss' o po - bo - ó que guar - dar

a - vi - a, non ven - çu - do.

149)

Gozos de la Virgen de los Dolores

Cataluña



150)

Polorum Regina

Cataluña *De un Codice Montserratino.*

Po - lo - rum re - gi - na o - mni - um no - stra Ste - la ma - tu - ti - na de la ce - le - - ra

Sem - per per - mam - sis - ti in - vi - o - la - ta

Tornada

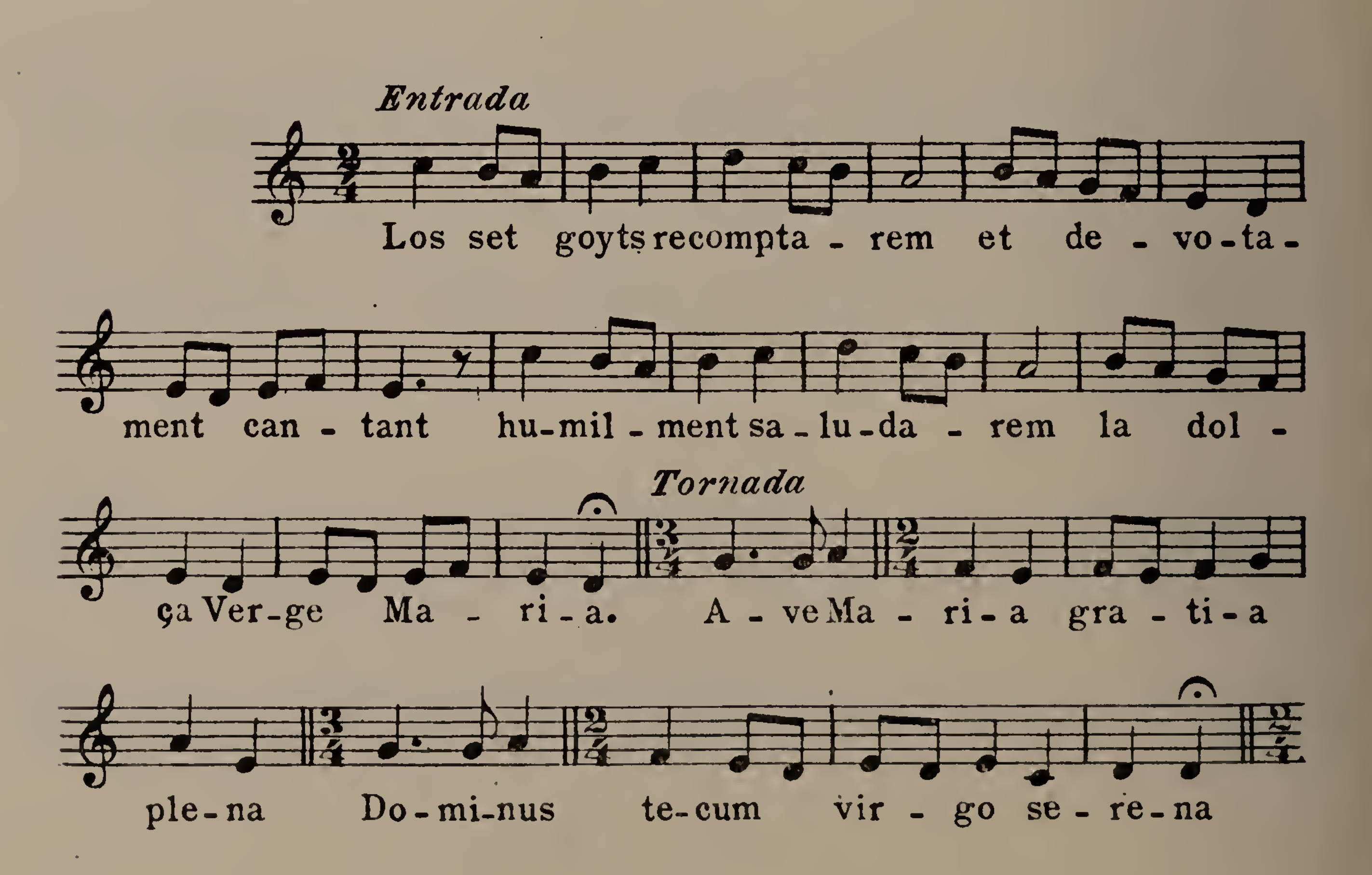
An - te par - tum vir - go De - o gra - vi - da

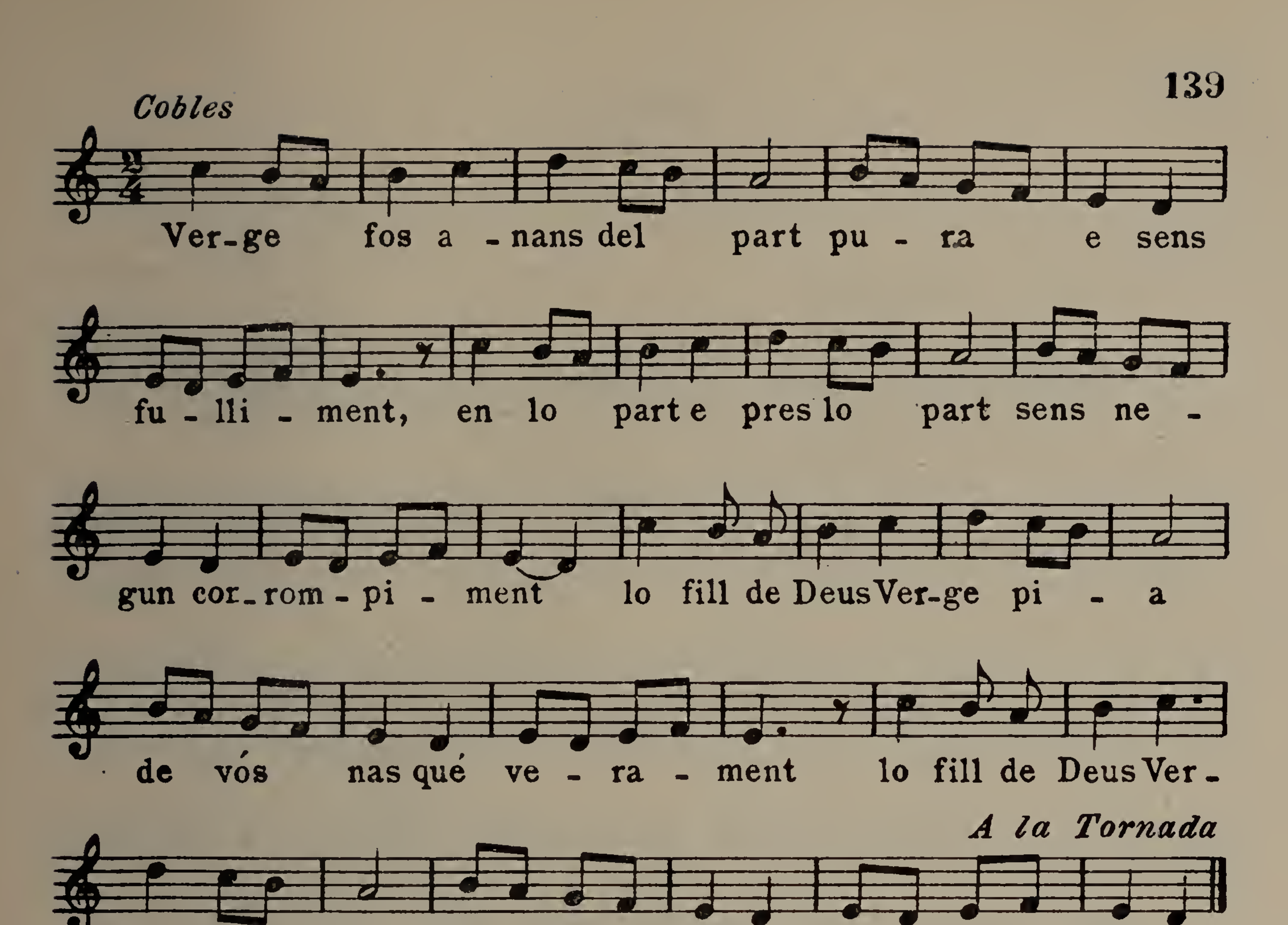
Et in par - tum vir - go De - o fe - cun - da

Et post par - tum vir - go ma - ter e - ni - xa

151)

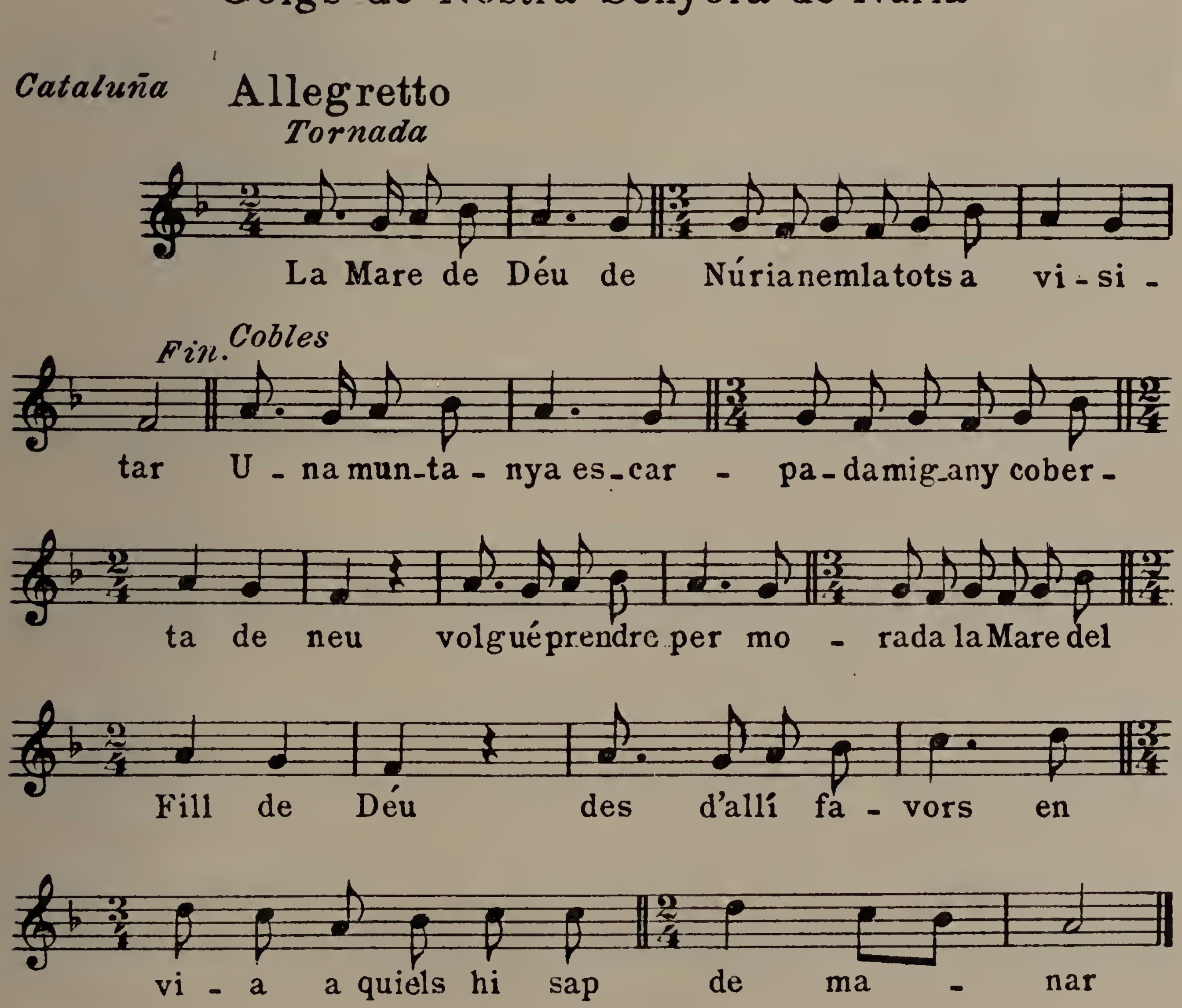
Ballada dels Goyts de Nostra Dona





152)

Goigs de Nostra Senyora de Núria



153)

Goigs del Roser

Vich — *Versión del Maestro Don Luís Romeu.*

Entrada

Puix que ro-sa molt su-au Deu mon Fill m'ha e-le-

Responsion

gi-da — Lo Psalti-ri pre-sen-tau quinze ac-tes de ma

Coplas

vi-da — Contemplaucomsemos-tra-va és-ser

tristmonFillen l'hort quan lo seucossang su-a va es-pe-

rant la tris-ta mort; tal pe-na perquèen ten-

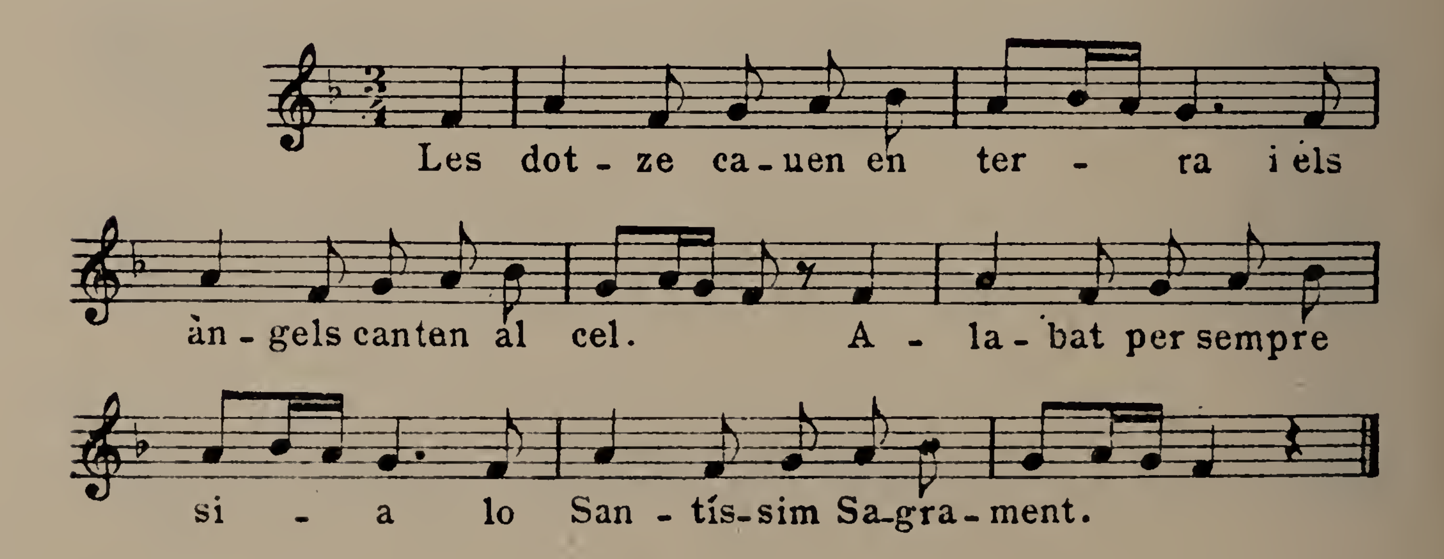
gau més que tots la he sen-ti-da — lo Psalti-ri pre-sen-

tau quin-ze ac-tes de ma vi-da. —

154)

Salutación al sonar las doce del día

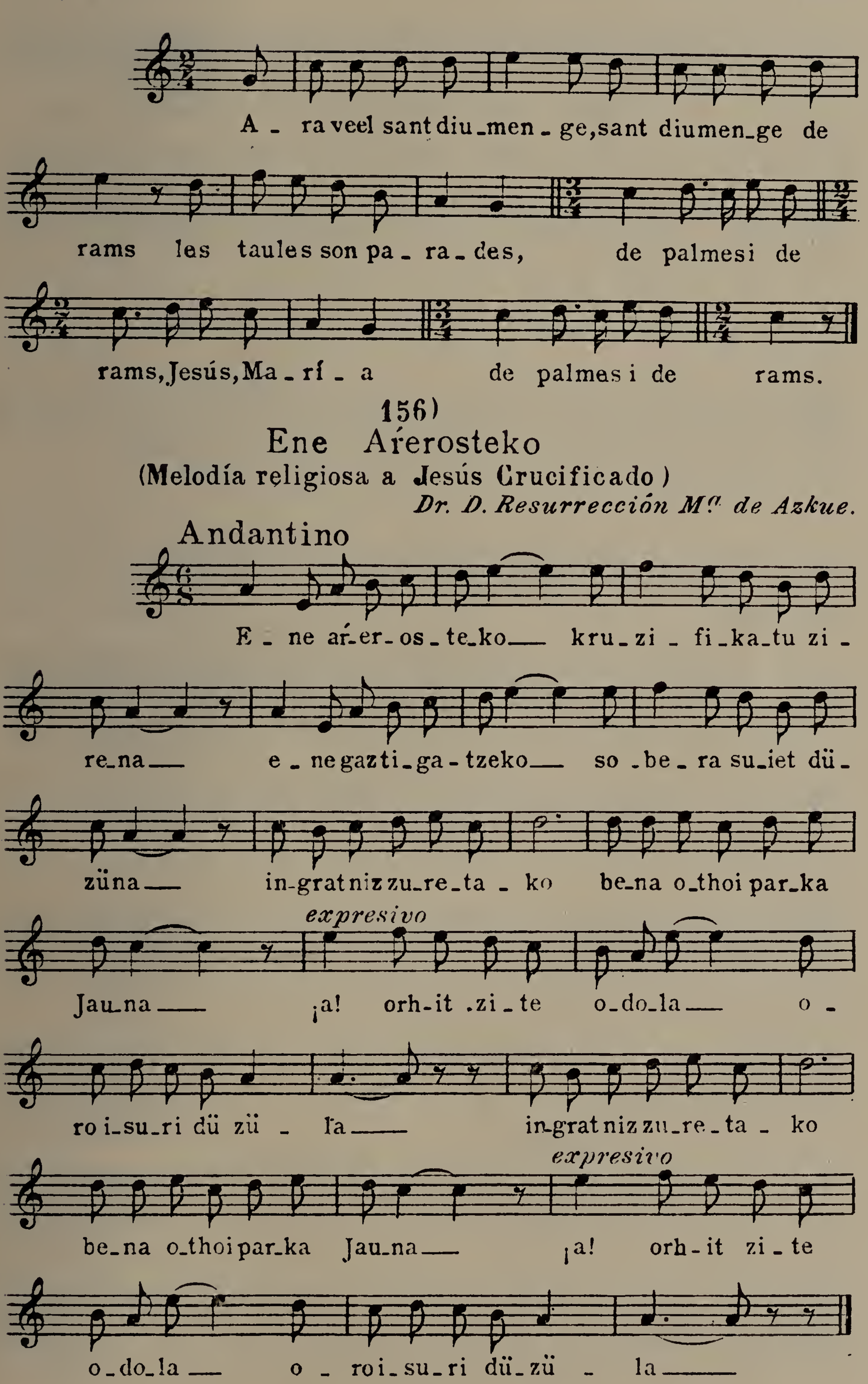
Cataluña



155)

Jesús y Maria.

Francisco Alió.

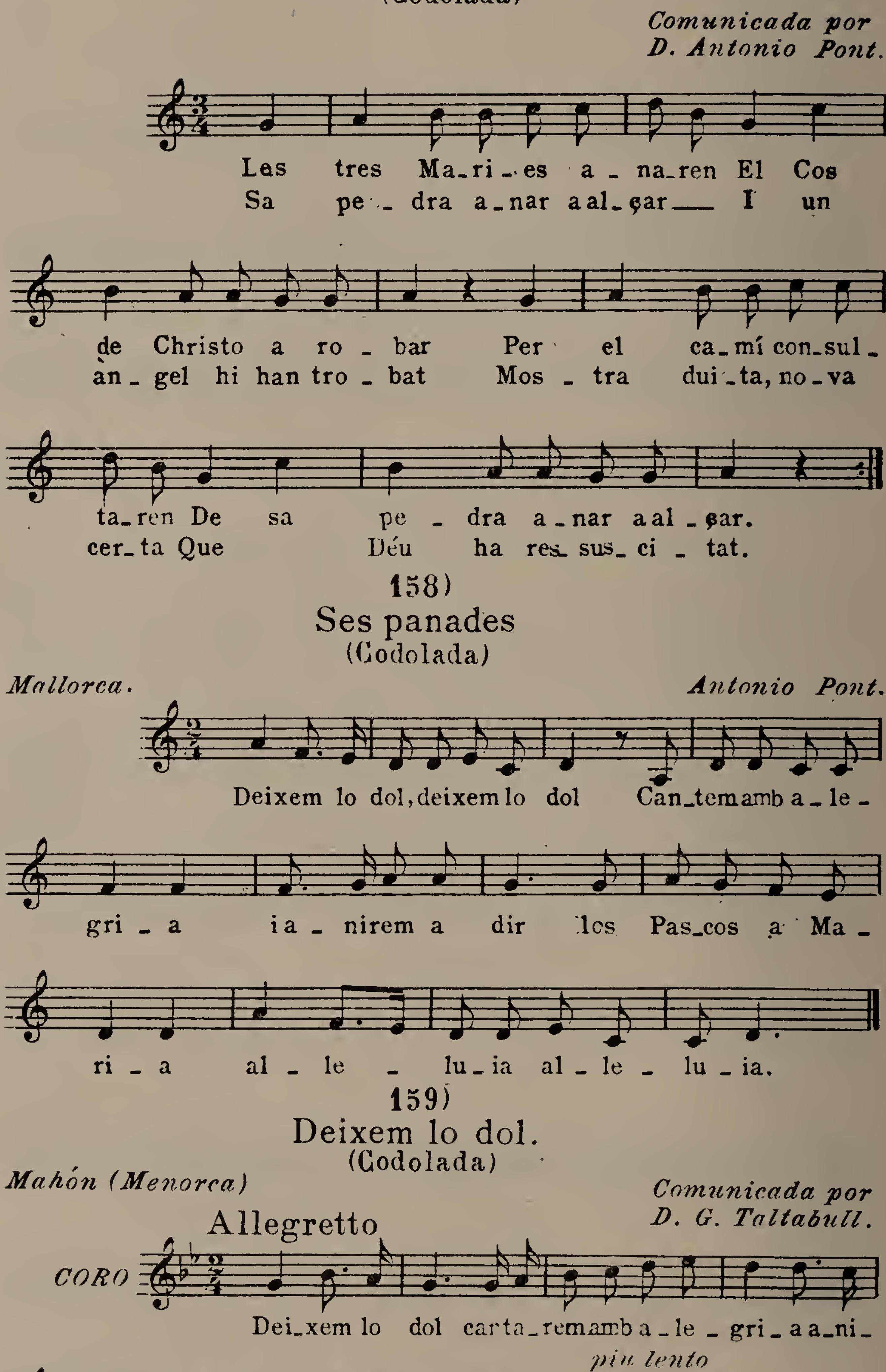


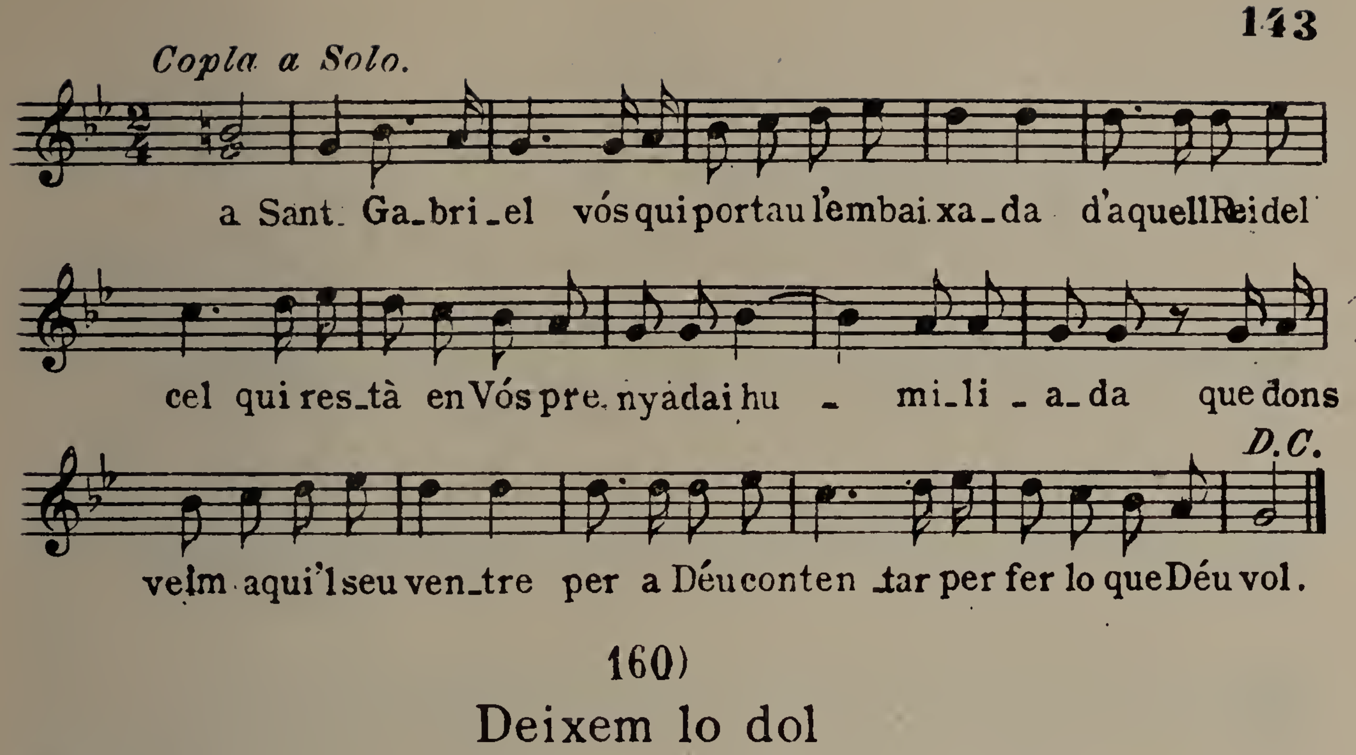
157)

Las tres Marias.

(Codolada)

Comunicada por D. Antonio Pont.

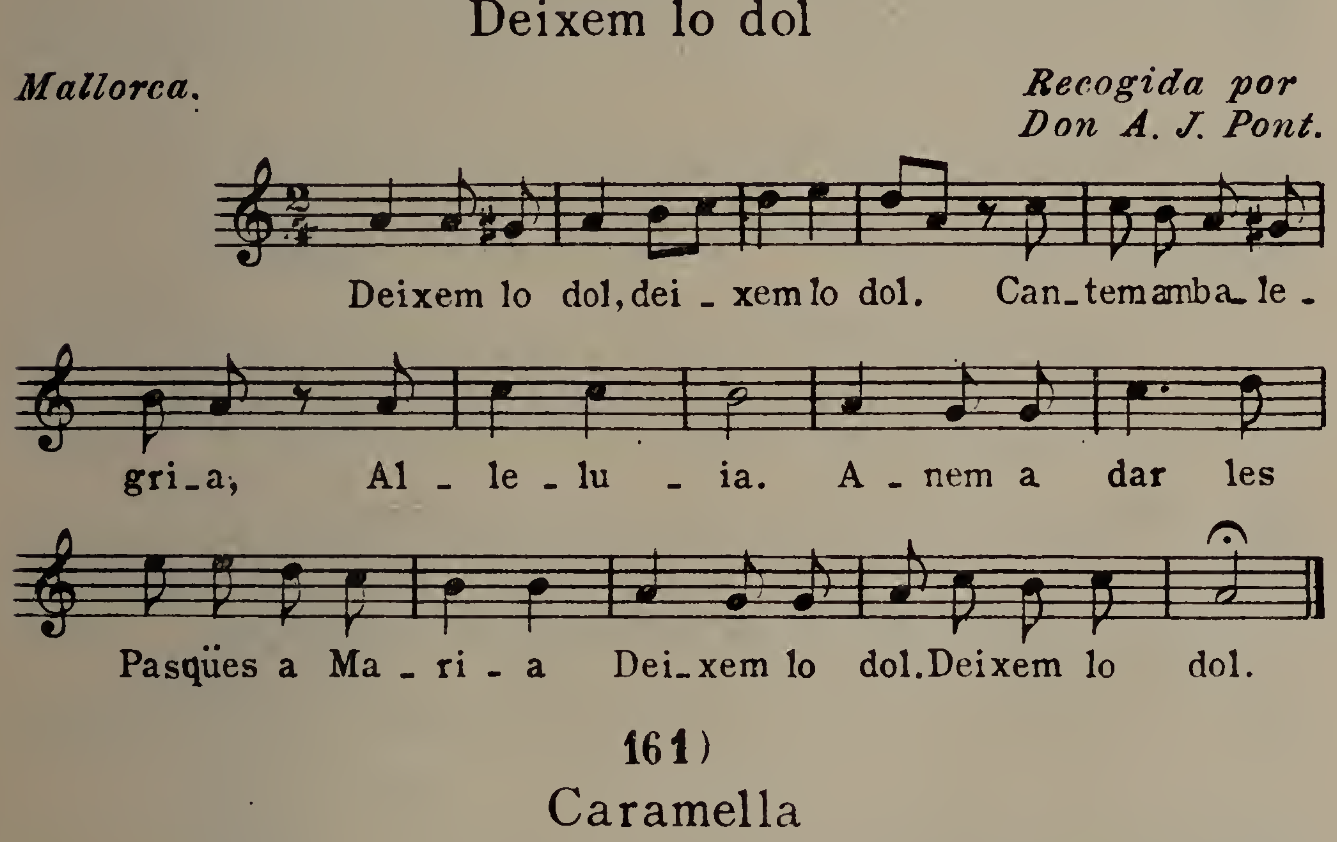




160)
Deixem lo dol

Mallorca.

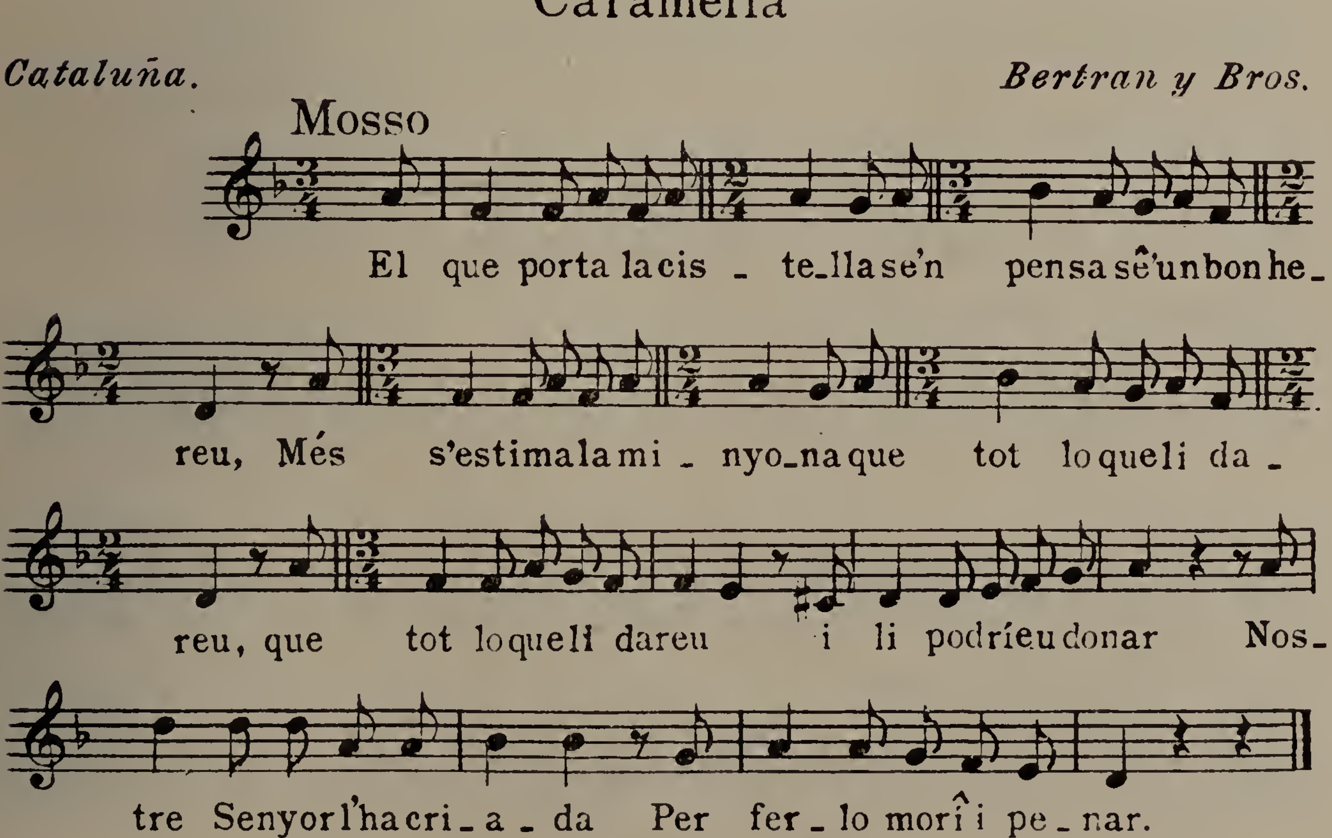
Recogida por Don A. J. Pont.



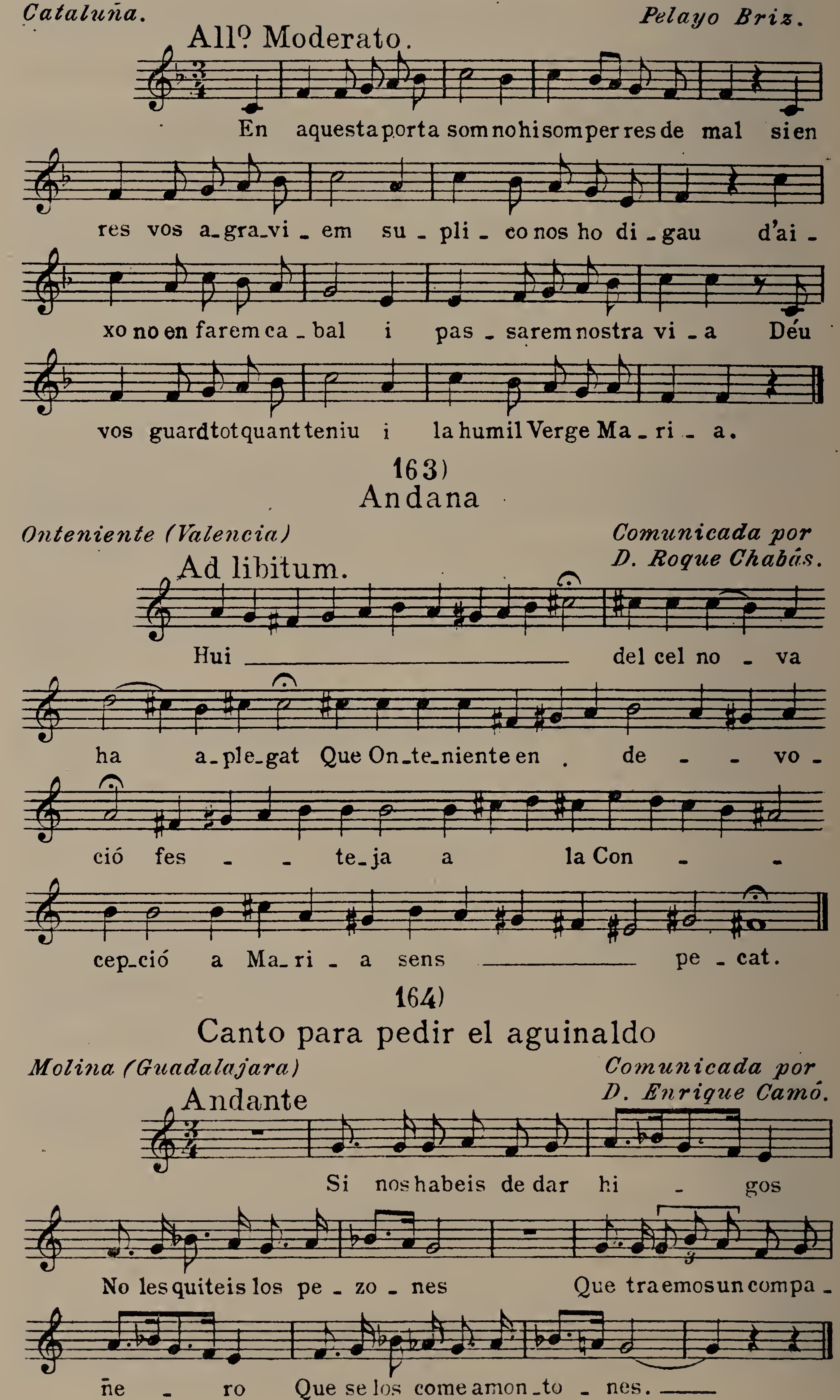
161)
Caramella

Cataluña.

Bertran y Bros.



162)
Caramella

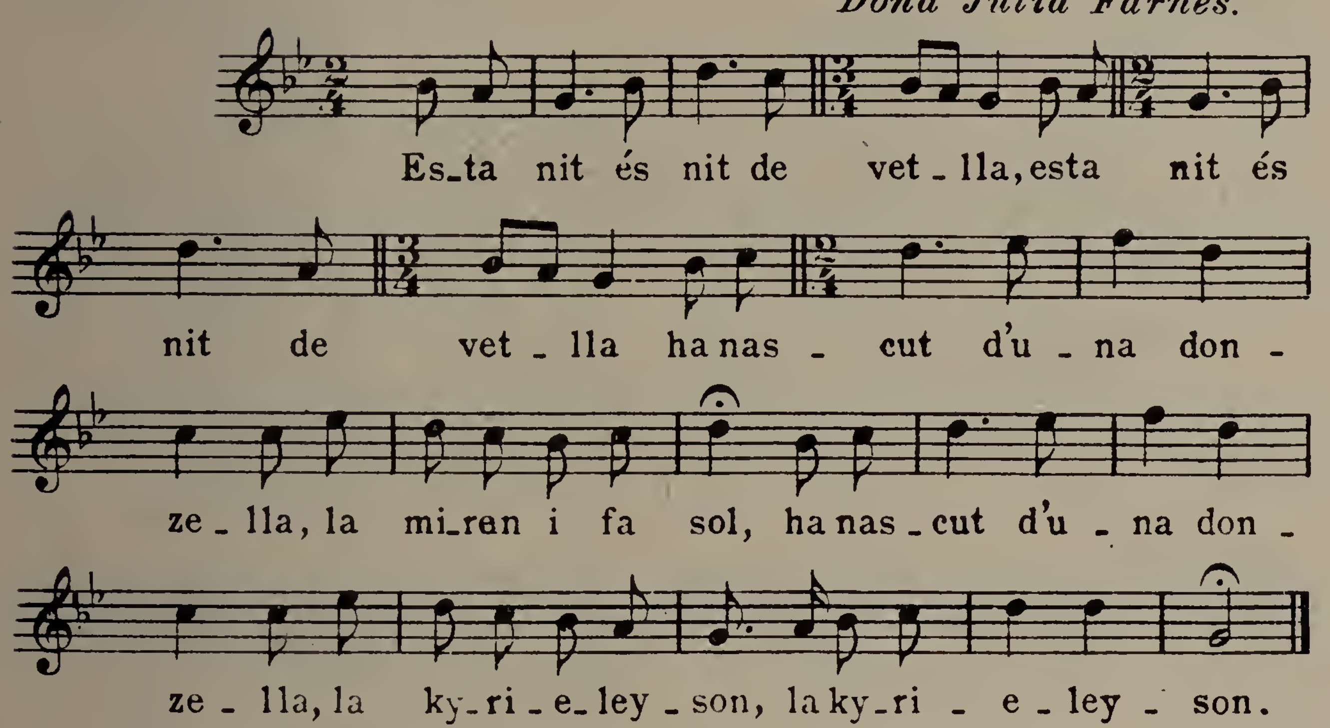


165)

Nit de vetlla.

(Canto de Navidad)

Recogido por la Señorita,
Doña Julia Farnés.



166)

Villancico de Navidad

Orense — *Comunicado por D. Anselmo Gonzalez del Valle.*

Allº Moderato.

Rita en_cén_de ca_tro pa_llas E co_rramos

mf

á Be_len Cantar ll'o ron_ron o

f *rit.* *mf*

me_no E fa_gamos durma ben.

cresc. *f* *rit.*

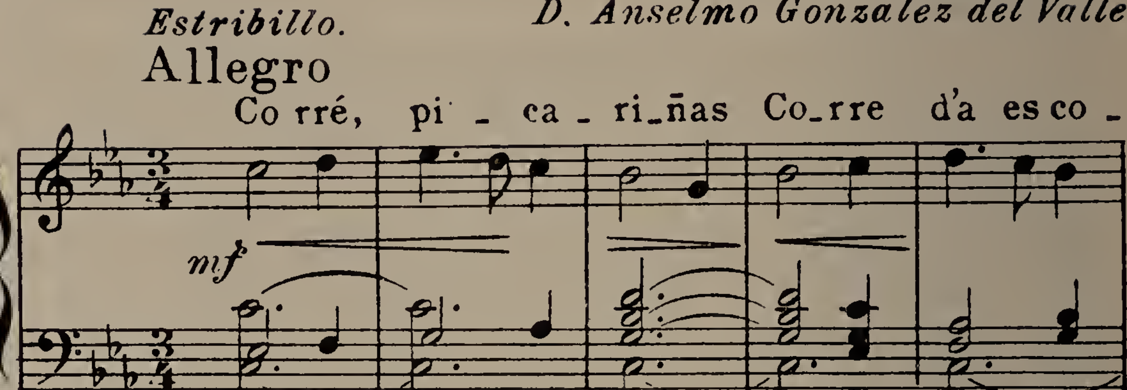
167)
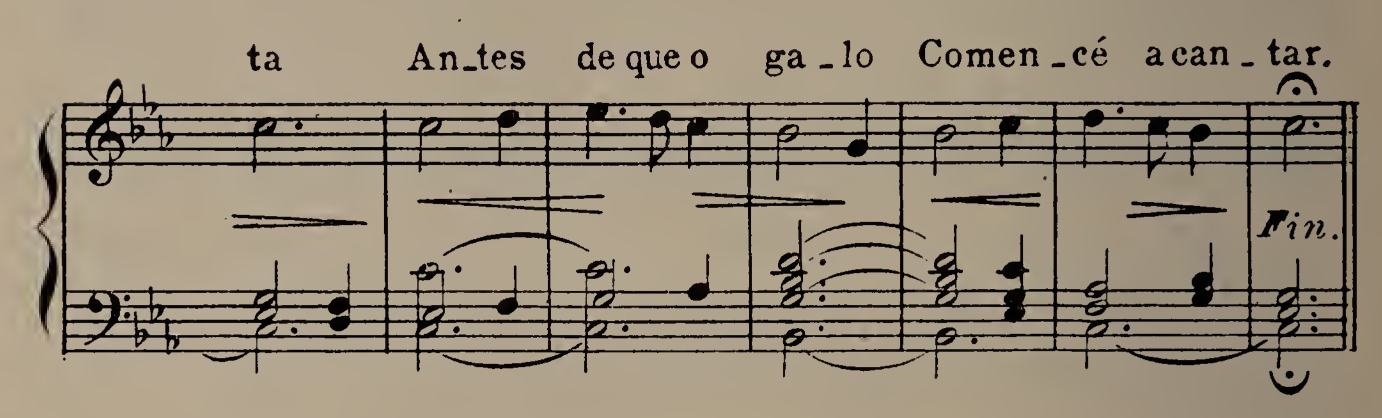
Panxolina de Nadal
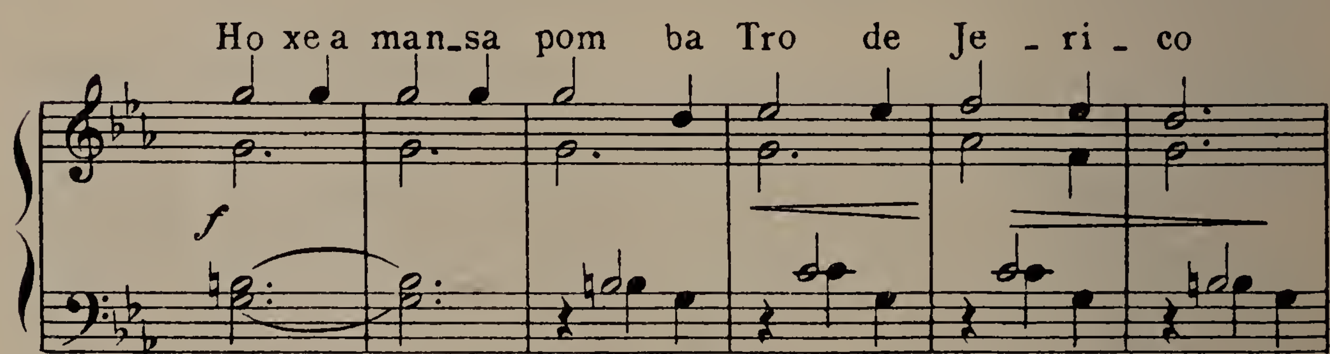
Galicia.

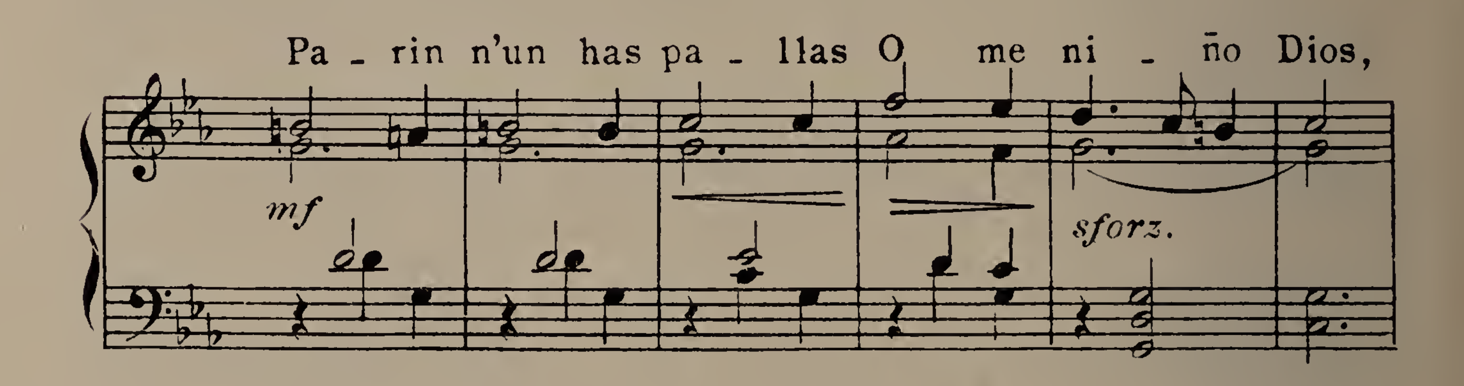
Comunicado por
D. Anselmo Gonzalez del Valle.

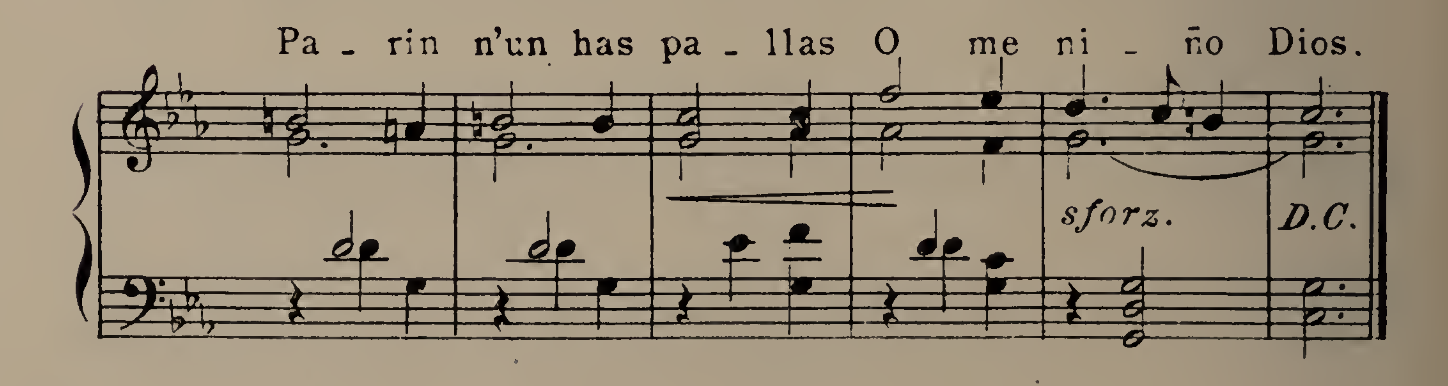
Estribillo.
Allegro









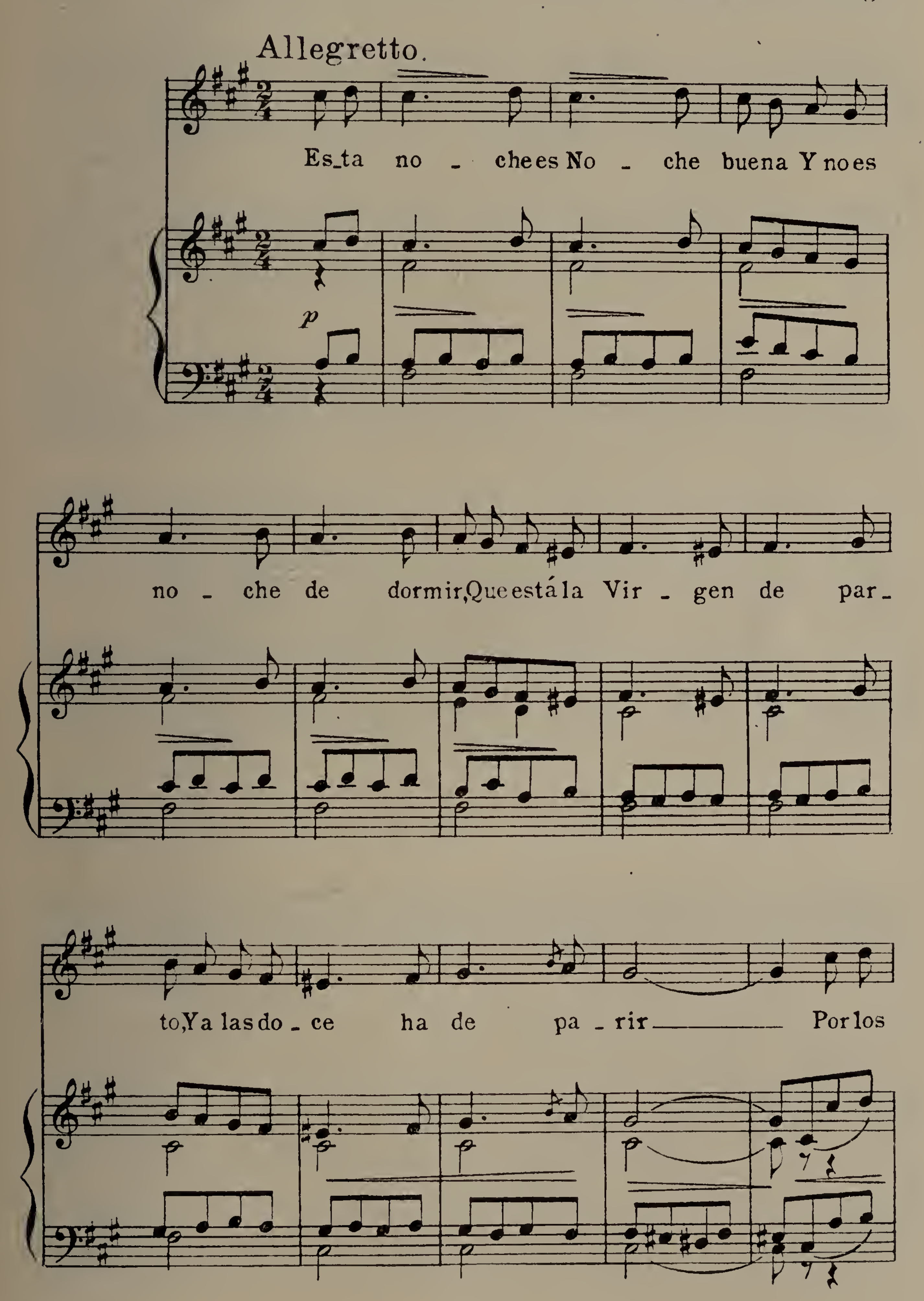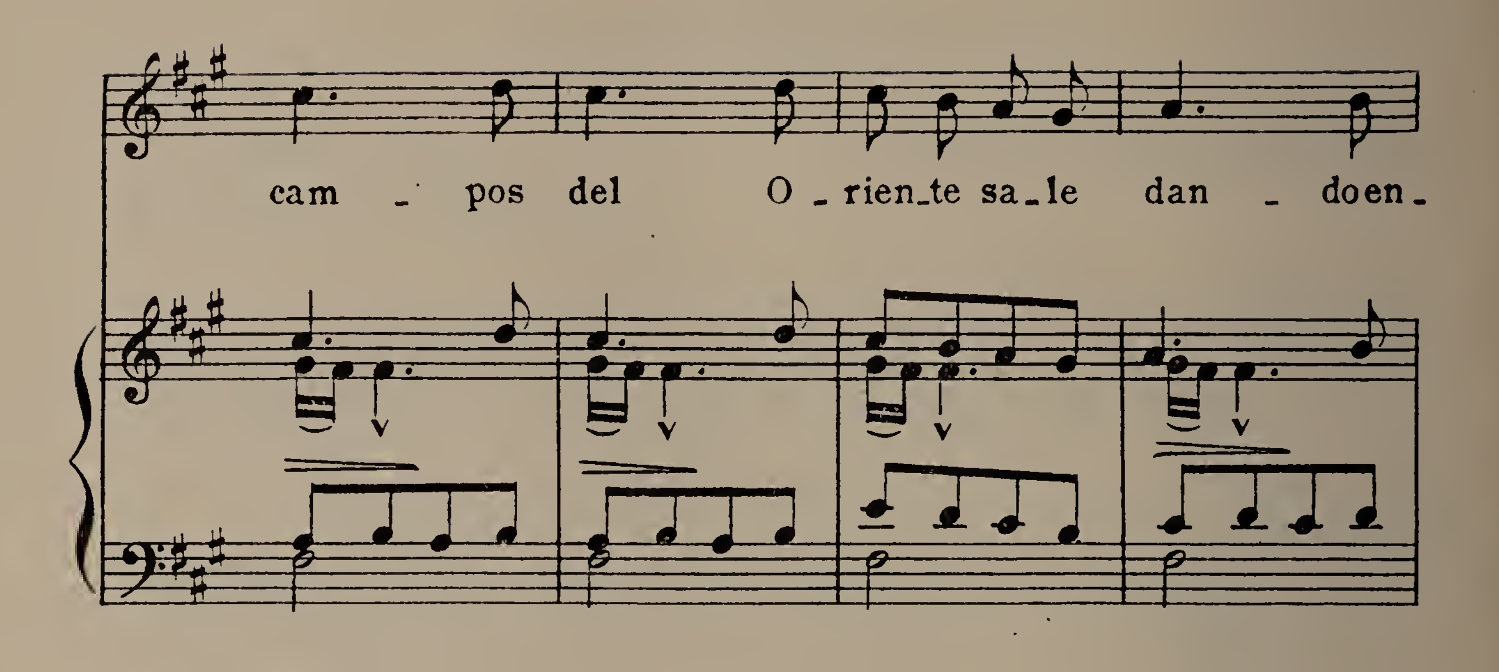


168)

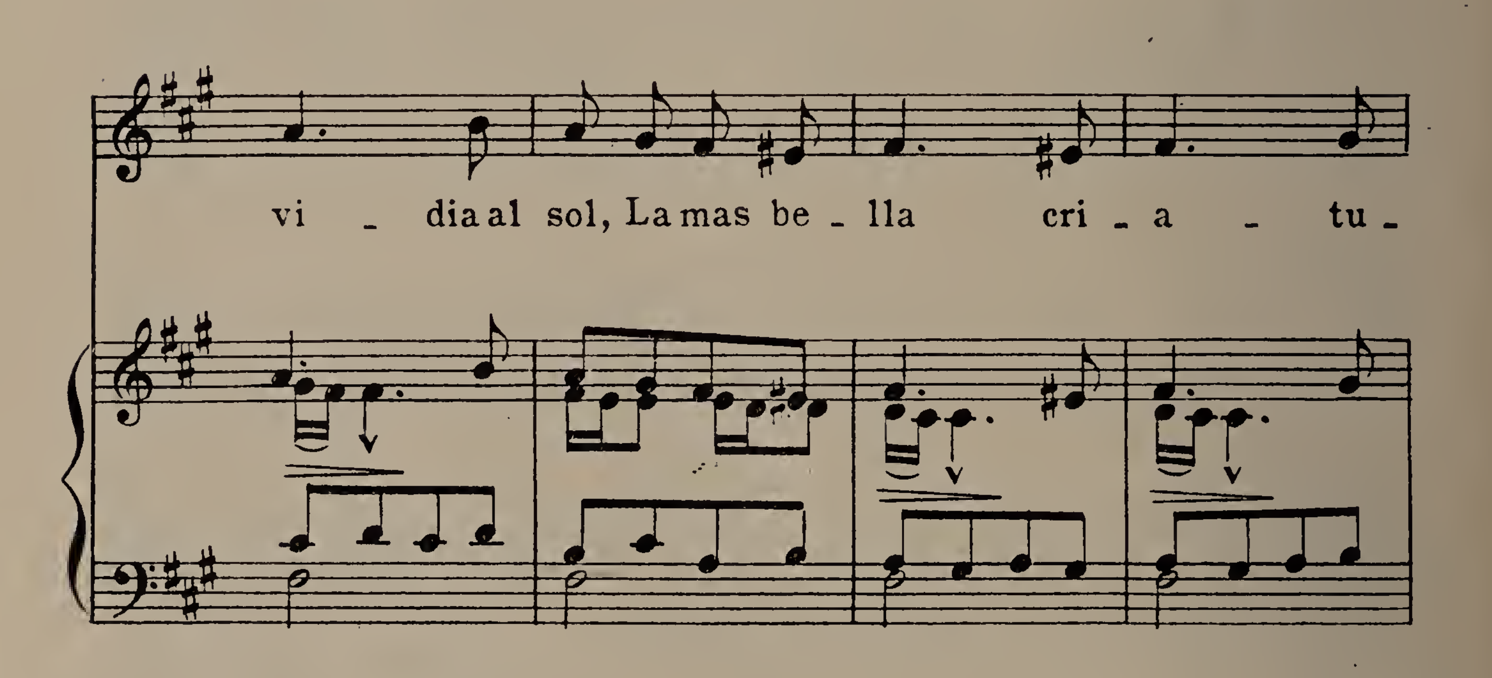
Canto de Noche-buena

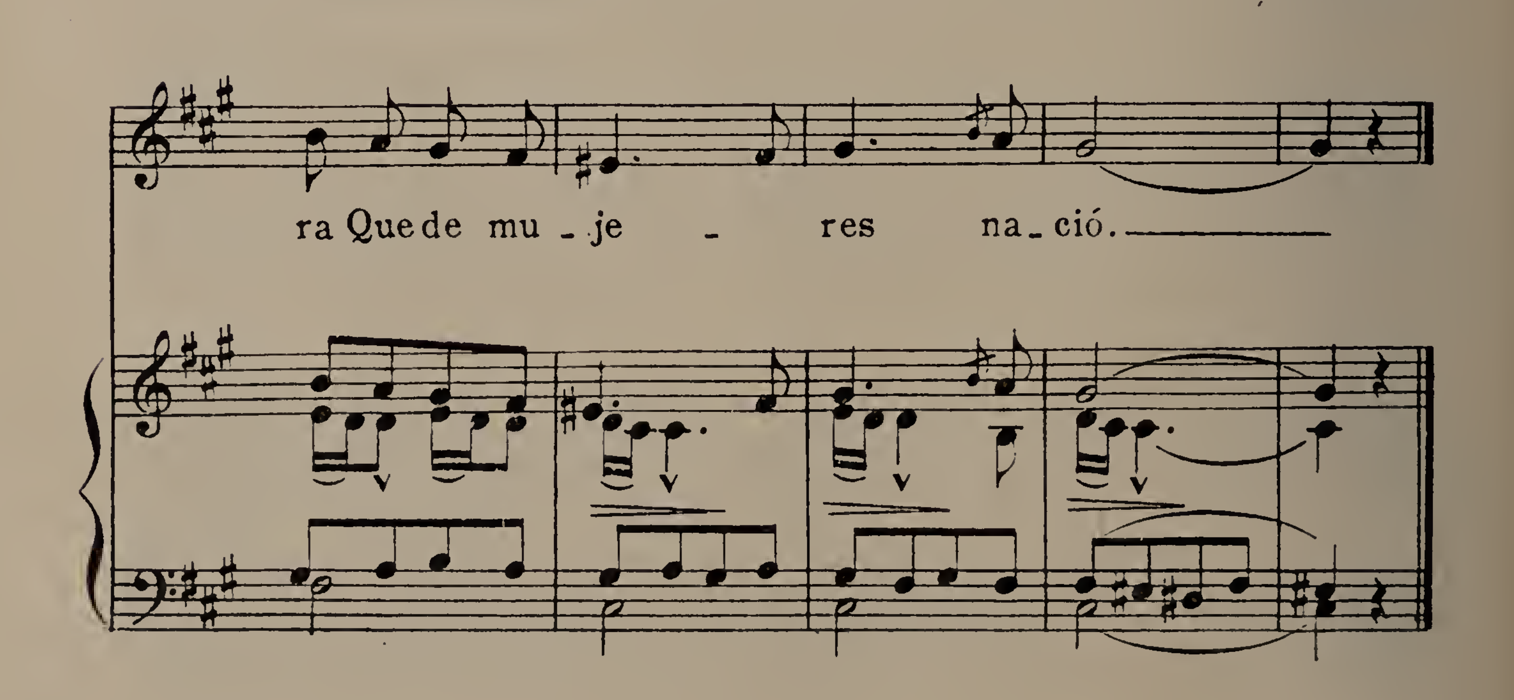
Sierra de Montijo (Madrid)

Comunicado por D. Mariano Gallego




cam - pos del O - rien-te sa-le dan - doen-


vi - dia al sol, La mas be - lla cri - a - tu-


ra Que de mu - je - res na - ció.

169)

Coplas de la Virgen del Carmen

Canto.

Violín.

Sa-grada Virgen del Carmen Danos tu gracia y am - pa - ro pa - ra poderte espli - car

cerca de Somorrostro Obras - tes con un sol - da - do que lle-vaba con fer - vor

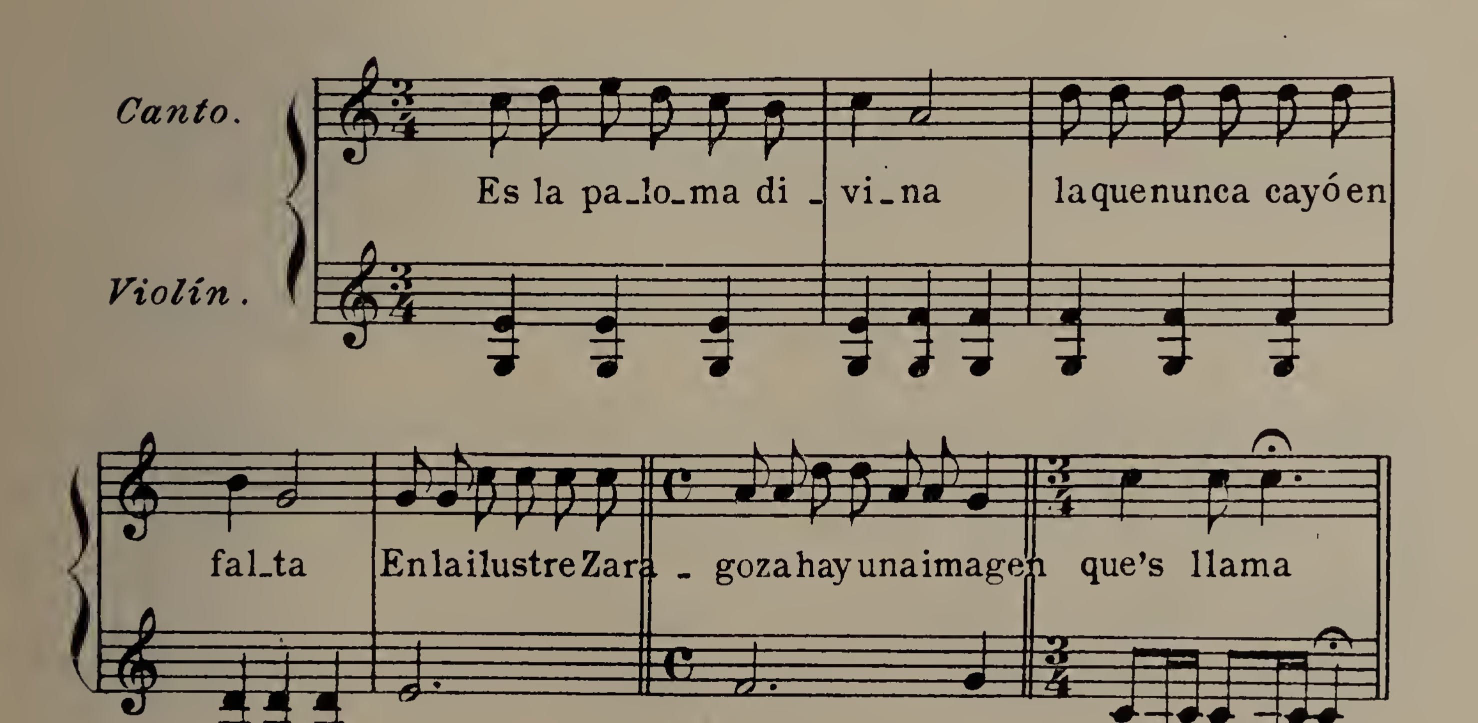
10

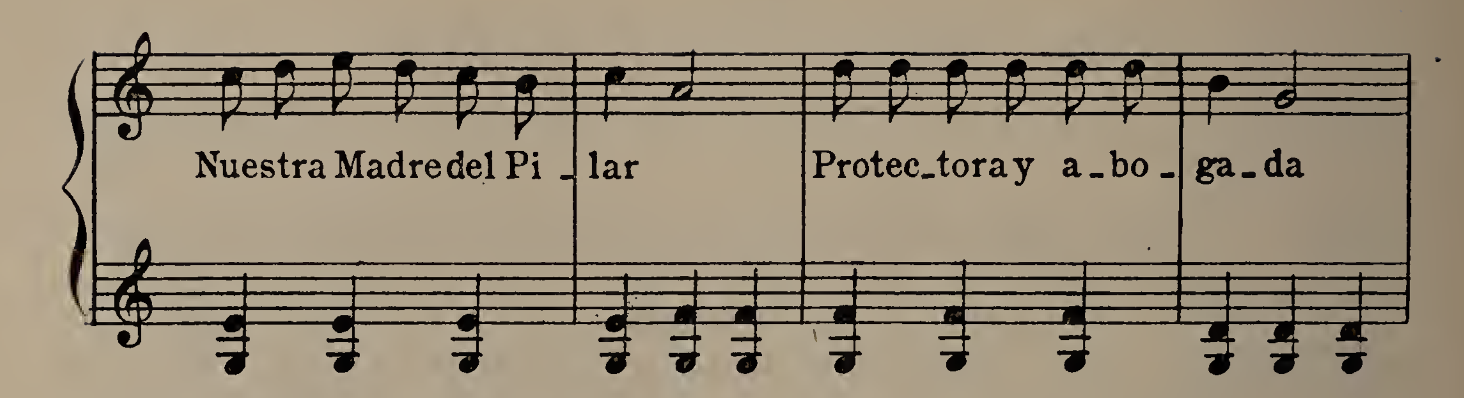
1. 2.

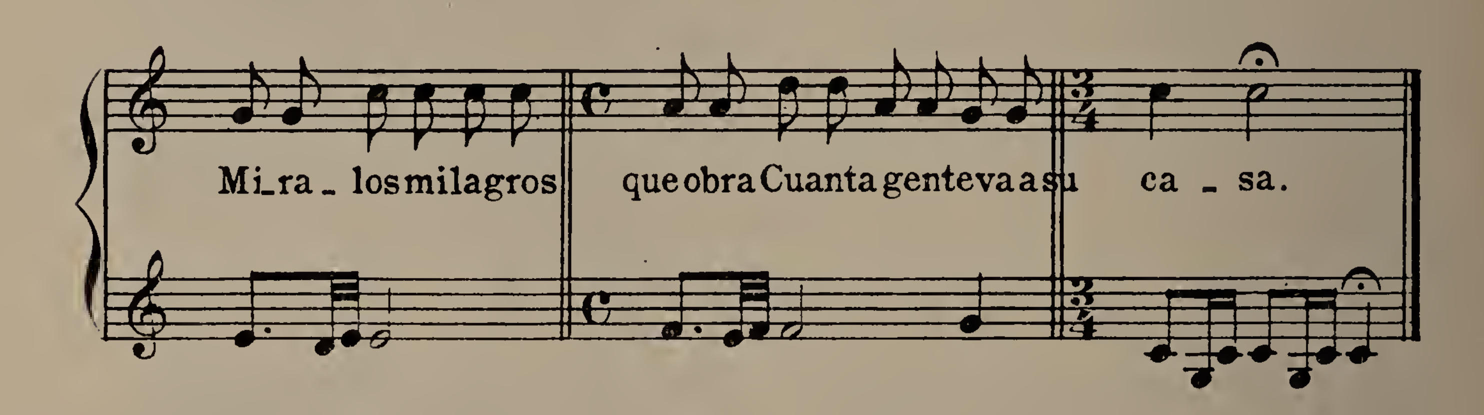
Un por - ten - to - so mi - la - gro Que

Tu estam - pa y es-ca - pu - - - lario.

170)
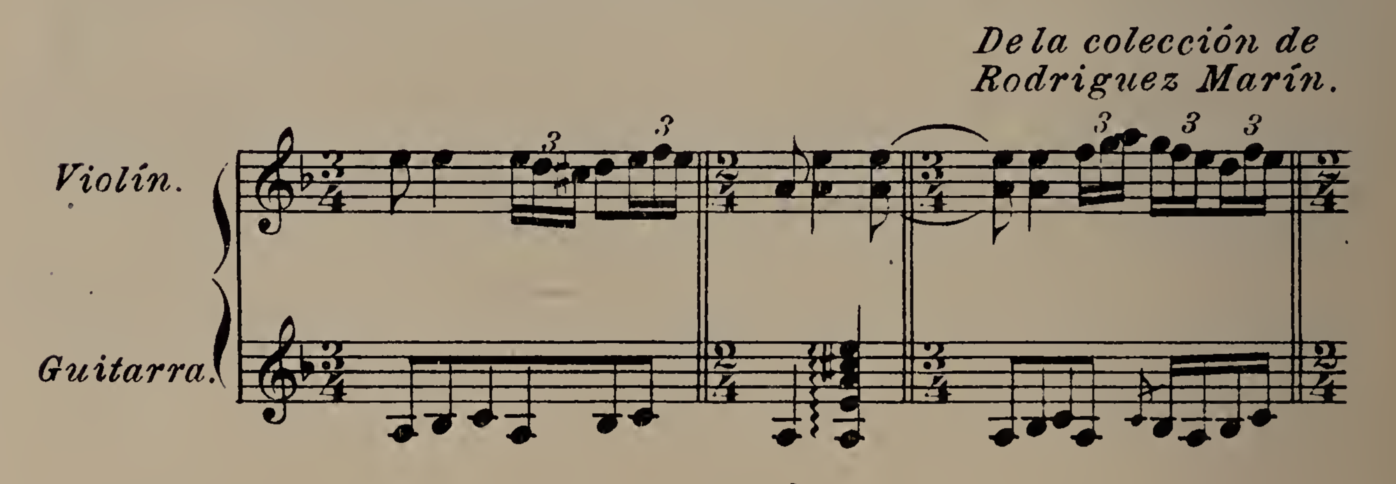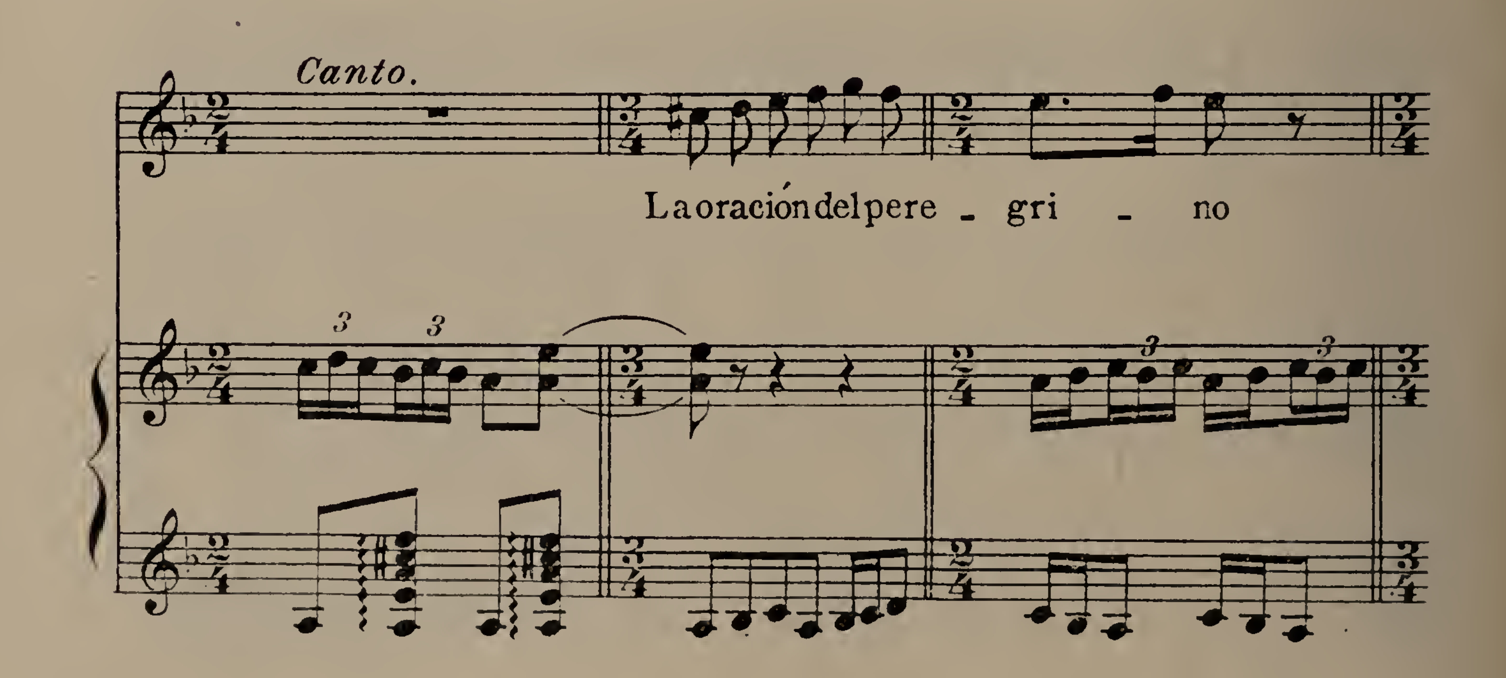






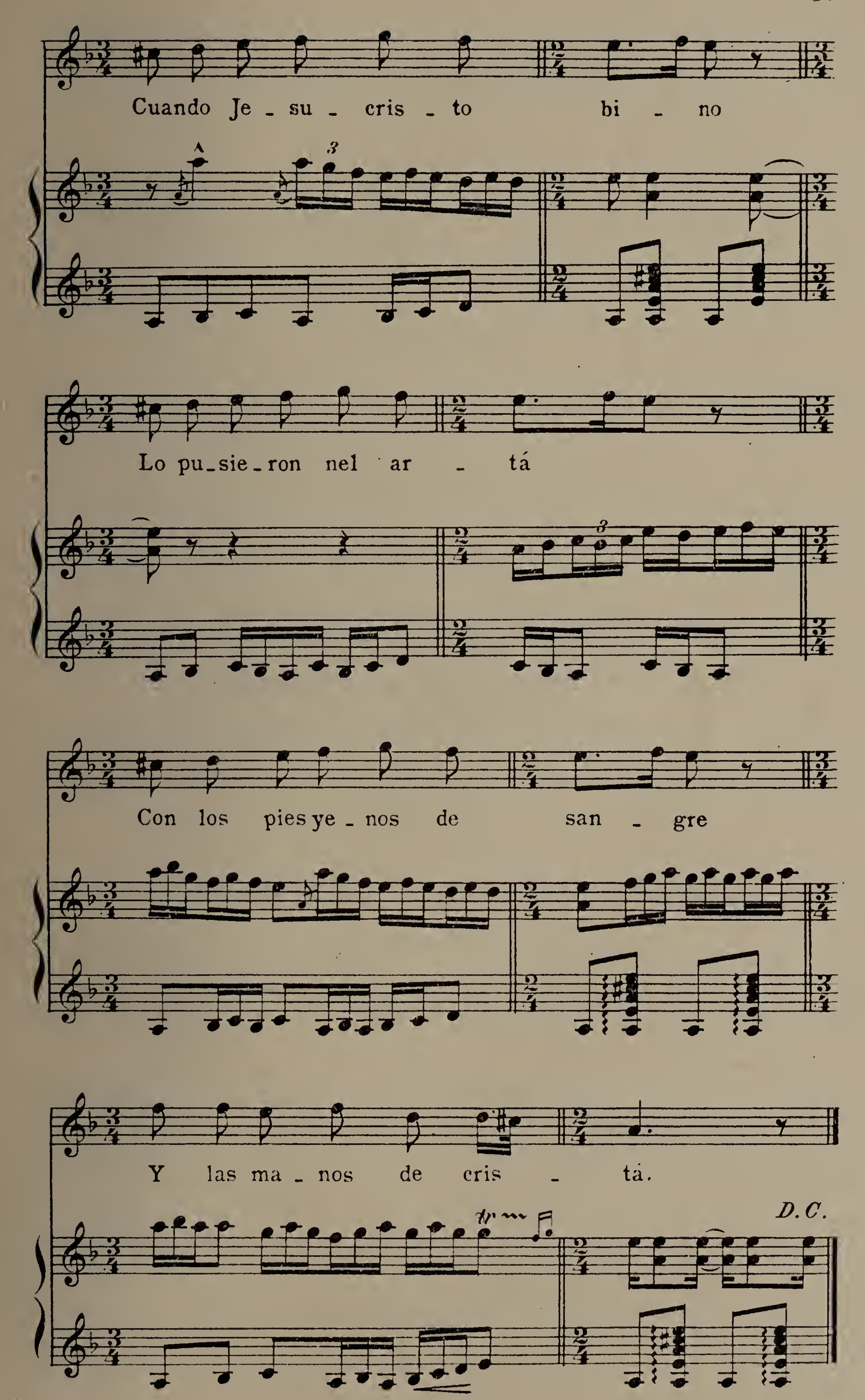
171)

Oración del peregrino

De la colección de Rodriguez Marín.






Cuando Je - su - cris - to bi - no
Lo pu-sie-ron nel ar - tá
Con los pies ye - nos de san - gre
Y las ma - nos de cris - tá.
D.C.

TALLERES DE GRABADO Y ESTAMPACIÓN DE MÚSICA
DE
A. BOILEAU & BERNASCONI
PROVENZA, 285. — BARCELONA

(TEXTO LITERARIO)

INDICE GENERAL DE MATERIAS

PROEMIO

Página

I. Lo que creo en hecho de *Folklore* musical 1
II. Cómo me aficioné al *Folklore* musical 4
III. Precedentes y fuentes de *Folklore* musical.
A) Antiguos y generales 6
B) Modernos y especiales 14
IV. La harmonización de la canción popular 17
V. Clasificación científica y sistemática de las melodías populares 23
VI. La práctica técnica constante y cuasi general de arte español 30
VII. Significado práctico de este Cancionero 32

PRIMERA PARTE

EL CANTO POPULAR EN LA VIDA DOMÉSTICA

Sección Primera. Canciones de cuna (de *bressol*, *arrolos*, *berce*, *nanas*, según las regiones). — *Esclarecimientos sobre la copla en general, y sobre estas canciones en particular* 37
Anotaciones 44
Sección Segunda. La-Lás.—*Esclarecimientos* 49
Sección Tercera. Tonadas de Rimas infantiles.—*Esclarecimientos* 50
Sección Cuarta. Tonadas de corro o de vueltas en rueda.—*Esclarecimientos* 51
Anotaciones 52
Sección Quinta. Tonadas de Romances.—*A)* Religiosos.—*Esclarecimientos sobre estas tonadas.* (Formas de recitaciones vulgares, reconstituciones y aplicaciones) . . 52
Anotaciones 56
B) Profanos.—*Anotaciones* 62

Sección Sexta. Canciones.—*A)* Callejeras y de Oficios *(traperos, serenos o vigilantes nocturnos, molineros, segadores, panaderos, cazadores, labradores, arrieros,* etc.) —*B)* De faenas campestres *(arar, segar, podar, trillar, aventar, deshojar, espadar o peinar cáñamo,* etc.)— *C)* De faenas agrícolas complementarias *(trasegar, esquilar, desgranar, desembajar, desvainar, desvanar,* etc.) — *Esclarecimientos sobre el orientalismo musical español* 72
Anotaciones 76
Sección Séptima. Cantos populares de festividades religiosas.— *A) El Canto de la Sibila.—Esclarecimientos* . . . 83
Anotaciones 91
B) Procesionales de rogativas: de Semana Santa (Saetas); Peregrinaciones en alta mar: Rogativas *etc.; In* recort de Tortosa. *Esclarecimientos* 91
Anotaciones 92
C) Cantos de pasión. *Anotaciones* 95
D) Cantigas de Santa Maria (de Alfonso el Sabio). *Esclarecimientos* 96
Anotaciones 100
E) Gozos. *Esclarecimientos* 101
Anotaciones 102
F) Cantos de festividades especiales. *Anotaciones* . . . 102
G) Canciones de ciegos postulantes. *Anotaciones* . . . 105

(MÚSICA)

INDICE DE CANCIONES

	Números
Sección Primera. Canciones de cuna (*nanas, vou-veri vou, arrolo, berce)*	1-17 bis
(No hay ejemplos en las *Secciones II y III)*	
Sección Cuarta. Tonadas de corro o de vueltas en rueda (cancioncillas)	18-23
Sección Quinta. Tonadas de romances.	
A) Religiosos	24-44
B) Profanos	45-89
Sección Sexta. Canciones.—*A) Callejeras y de Oficios* (traperos, serenos o vigilantes nocturnos, molineros, segadores, panaderos, cazadores, labradores, arrieros &) . . . . , .	90 107
B) De faenas campestres (arar, segar, podar, trillar, aventar, desgranar, desembojar, desvainar, desvahar, &)	108 127
Sección Séptima. Cantos populares de Festividades religiosas.—*A)* El *Canto de la Sibila.*	128 130
B) Procesionales de rogativas. De *Semana Santa* (Saetas) Esclarecimientos, pág. 91. Anotaciones pág. 92.	131-139
C) Cantos de Pasión. Anotaciones pág. 103 *D) Cantigas de Santa Maria.* Esclarecimientos, pág. 96. Anotaciones, pág. 100.	140 148
E) Gozos. Esclarecimientos, pág. 101. Anotaciones, pág. 101	149-153
F) Cantos de Festividades especiales. Anotaciones, pág. 102	154-168
G) Oraciones de ciegos postulantes Anotaciones pág. 105	169-171

INDICE DE PERSONAS

CITADAS EN EL TEXTO DE ESTE TOMO

Adalid (Marcial del), pág. 80
Aguiló (Mariano), 14
Alcover (Mossen), 88
Alfonso X, 8, 91, 99
Alier (Il). 13
Alvarez Gato (Juan), 38
Amat (J. C), 12
Ambrosio (San), 18
Anchieta. 9, 68
Añon (Antonio), 47
Aragón (Maria de) 57
Arana (Ramón de), 48, 76, 81
Arnedo (Diego), 85
Asin Palacios (Miguel) 88
Aubry (Pierre). 3, 74, 75. 98
Ayras Nuñes, 65
Azkue (Resurrección Maria de). 48. 102
Bach (J. S.). 29
Balaguer (Víctor), 14
Barbieri, 9, 38, 65, 83
Bellaigue (C). 3
Beethoven, 12
Bertran y Bros, 14, 104
B. (T). 104
Briz (Pelayo). 14, 15. 17, 19. 104
Breitkopf & Härtel, 3, 13, 92
Brumel, 26
Brudieu (Joan). 11
Bonet (Ramón), 59
Borren (Van den), 13
Bustamante. 10
Caballero (Fernán), 14
Chabás (Roque), 104
Cabezón (Antonio de), 13, 70
Calabria (Duque de), 12
Camó (E.), 104
Caro (Rodrigo), 44
Castiglione, 12
Castro (Adolfo de), 88
Castro (Rosalia de), 15
Castil-Blaze, 4
Cassou (Pedro D.), 74
Cervantes (Miguel de), 41
Closson (Ernesto), 20
Colón (Fernando), 9
Coll y Vehí, 54, 55
Combarieu (Julio). 97
Cortey (Jacobo). 10
Costa (Joaquín), 15
Dufay, 26
Duyse (Florimond Van), 23
Encina (Juan del), 9, 30, 31
Escalante (Amós), 25
Estébanez Calderón (Serafín), 15, 70
Espinosa, 9
Eximeno (P. Antonio), 13, 14
Eugenio (San), 18, 79
Farnés (Julia), 105
Feijoó (Perfecto) 57, 77, 78
Felipe II. 12
Ferotin (Dom Mario), 74
Flecha (Mateo), tio, 10
Flecha (Mateo) sobrino, 10
Fleischer (Oscar), 23
Flores (P.), 76
Fulgosio, 15
Fuenllana (Miguel de), 12
Gallego (Mariano). 105
Gevaert, 19, 22
Gigou, 10
Gluck (C.), 99
Gotard (Hubert), 11

González del Valle (Anselmo), 61, 105
Gregorio (San), 18. 85
Heine, 39
Herder, 24
Incenga (José). 60, 61
Isidoro (San), 75
Iza Zamácola, 39, 41, 43
Jaugues, 26
Juvenal, 76
Lasso (Orlando), 11
Leandro (San), 15
León, 10
León (Fray Luis de), 54
Machado y Alvarez (Antonio), 15, 26, 37
Madrid, 10
Manjares (Pedro), 85
Manrique (Jorge), 58
Manterola, 15
March (Ausias), 11
Marcial, 76
Mariana (Padre), 37, 40, 65
Martín (Vicente)
Medina, 9
Mena (Juan de), 58
Menéndez Pelayo (Marcelino), 14, 57, 58, 97
Menéndez Pidal (Juan), 15, 51, 61, 62
Menéndez Pidal (Ramón), 15, 45, 61, 92
Milá y Fontanals (Manuel), 14, 15, 39, 60, 65, 66, 69
Milán (Luis), 12
Mitjana de Gordon (Rafael), 10
Montemayor (Francisco de). 71
Montes (Juan), 81
Montoto, 15
Morales (Cristóbal de), 26
Moscheles (I.). 82
Mudarra (Alfonso de), 12
Murguia (Manuel), 15, 60
Narváez (Luis de), 12
Negrino (Jorge), 10
Nebrija. 54, 55
Nicolau (Antonio), 95
Nigra (de), 19
Noguera (Antonio), 45, 46, 50, 62, 64, 73, 81, 84, 85, 103
Ocon (Eduardo). 45, 92,
Ortiz (Diego), 99
Orto, 26
Otaño (P. Nemesio), 95
Palestina, 11, 26
Pardo Bazán (Emilia), 15
Paris (Gaston), 15
Pedrell (Felipe), 3
Peñalosa 9
Pereda, 15
Pérez Ballesteros. 15
Pérez Casas (B.), 78
Piferrer (P.), 4. 103
Pio X 89
Pipelare, 26
Pisador, 12
Pont Llodrá (Antonio), 77, 79, 80. 86, 103
Prés (Joaquín des), 26
Pujol Alonso (Julio), 60, 63
Quadrado (José M.ª), 14, 64, 103
Ríos (Amador de los), 15
Ripollés (Vicente), 10
Rodríguez Marín (Francisco), 15, 38 39. 40, 41. 55, 93. 106
Rouanet (Julio) 76
Rubió y Ors (Joaquín), 14
Rue (De la), 26
Rufo (Juan), 37
Saco y Arce, 15
Salinas (Francisco de), 13, 53. 54, 55. 56, 57, 58, 63, 66, 67. 69, 70
Salvador (Archiduque Luis) 83 86
Sampedro (Casto). 15
Sarmiento (Padre), 15
Sbarbi (José Maria), 92
Schubert, 5
Senfl, 26
Soriano Fuentes,
Suñol (Padre G. M.), 101

Taltavull (G) 103
Thibaut (Joh.), 75
Tiersot (Emilio), 19
Torre (Francisco de la), 10
Torre y Salvador (De la), 15
Triana, 10
Turmeda (Fray Anselmo), 87, 88
Valderrábano (Enrique de), 12
Victoria (Tomás Luís de), 11
Vecchi (Oracio), 10
Vega (Lope de), 38, 60
Vich y Manrique, 85
Vila (Pedro Alberto), 10
Villalba (P. Luis), 77
Villanueva (Padre), 85
Weber, 4, 30
Xeres (Hurtado de), 10



